DER * BLAUE * REITER

DER BLAUE REITER

DER BLAUE REITER

HERAUSGEBER: KANDINSKY
FRANZ MARC

ZWEITE AUFLAGE

Bayerisches SPIEGELBILD Sartin.

MÜNCHEN, R. PIPER & CO. VERLAG, 1914

Bayerisches SPIEGELBILD St. Martin.

DER BLAUE REITER

HERAUSGEBER: KANDINSKY
FRANZ MARC

ZWEITE AUFLAGE

MÜNCHEN, R. PIPER & CO. VERLAG, 1914

DEM ANDENKEN AN
HUGO VON TSCHUDI

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Seit dem Erscheinen dieses Buches sind zwei Jahre vergangen. Eines unserer Ziele — in meinen Augen das Hauptziel — ist fast unerreicht geblieben. Es war, durch Beispiele, durch praktische Zusammenstellungen, durch theoretische Beweise zu zeigen, dass die Formfrage in der Kunst eine sekundäre ist, dass die Kunstfrage vorzüglich eine Inhaltsfrage ist.

In der Praxis hat der „Blaue Reiter" recht behalten: das formell Entstandene ist gestorben. Kaum zwei Jahre hat es gelebt — angeblich gelebt. Das aus der Notwendigkeit Entstandene hat sich weiter „entwickelt". Dank der Hastigkeit unserer Zeit hat das leichter Verständliche „Schulen" geformt. So ist die hier abgespiegelte Bewegung im allgemeinen in die Breite gegangen und gleichzeitig ist sie kompakter geworden. Die im Anfang zum Durchbruch notwendigen Explosionen nehmen also ab — zugunsten eines ruhigeren und an Kraft gewinnenden breiteren, kompakteren Stromes.

Diese Ausbreitung der geistigen Bewegung, und andererseits ihre starke konzentrische Wirbelkraft, die immer neue Elemente gewaltig in sich hineinzieht, ist das Zeichen ihrer natürlichen Bestimmung und ihres sichtbaren Zieles.

Und so geht das Leben, die Wirklichkeit, den eigenen Weg. Diese donnernden Merkmale der grossen Zeit werden auf eine fast unerklärliche Weise überhört: das Publikum (zu dem viele Kunsttheoretiker zählen) fährt im Gegensatz zum geistigen Streben der Zeit fort, mehr als je das formelle Element ausschliesslich zu betrachten, zu analysieren, zu systematisieren.

So ist vielleicht die Zeit für das „Hören" und „Sehen" noch nicht reif.

Aber auch die berechtigte Hoffnung, dass die Reife kommt, wurzelt in der Notwendigkeit.

Und diese Hoffnung ist der wichtigste Grund des wiederholten Erscheinens des „Blauen Reiters".

Gleichzeitig ist uns im Laufe dieser zwei Jahre in einzelnen Fällen die Zukunft näher gerückt. So ist Präzisierung und Wertung noch möglicher geworden. Das weitere wächst aus dem Allgemeinen organisch heraus. Dieses Wachsen, und der besonders klar gewordene Zusammenhang der einzelnen und früher scheinbar stark voneinander abgetrennten Gebiete des geistigen Lebens, ihre gegenseitige Annäherung, teilweise ihr gegenseitiges Durchdringen und die dadurch entstandenen gemischten und also reicheren Formen bilden die Notwendigkeit der weiteren Entwicklung der Ideen dieses Buches, die auf eine neue Publikation deutet.

K.

„Alles was wird, kann auf Erden nur angefangen werden."

Dieser Satz Däublers kann über unserem ganzen Schaffen und Wollen stehen. Eine Erfüllung wird sein, irgendwann, in einer neuen Welt, in einem anderen Dasein. Wir können auf Erden nur das Thema geben. Dies erste Buch ist der Auftakt zu einem neuen Thema. Seine sprunghafte, unruhig bewegte Art hat dem aufmerksam Lauschenden den Sinn, in dem es erdacht wurde, wohl verraten. Er fand sich in einem Quellgebiete, in dem es gleichzeitig an hundert Plätzen geheimnisvoll pocht, bald verdeckt, bald offen singt und murmelt. Wir gingen mit der Wünschelrute durch die Kunst der Zeiten und der Gegenwart. Wir zeigten nur das Lebendige, das vom Zwang der Konvention Unberührte. Allem, was in der Kunst aus sich selbst geboren wird, aus sich lebt und nicht auf Krücken der Gewohnheit geht, dem galt unsere hingebungsvolle Liebe. Wo wir einen Riss in der Kruste der Konvention sahen, da deuteten wir hin; nur dahin, da wir darunter eine Kraft erhofften, die eines Tages ans Licht kommen würde. Manche dieser Sprünge haben sich seitdem wieder geschlossen, unsere Hoffnung war umsonst; aus anderen wieder sprudelt heute schon eine lebendige Quelle hervor. Aber dies ist nicht der einzige Sinn des Buches. Der grosse Trost der Geschichte war von jeher, dass die Natur durch allen verlebten Schutt hindurch immer neue Kräfte emporschiebt; wenn wir unsere Aufgabe nur darin sähen, auf den natürlichen Frühling einer neuen Generation zu weisen, könnten wir dies ruhig dem sicheren Gang der Zeit überlassen; es läge kein Anlass vor, den Geist einer grossen Zeitenwende mit unserem Rufen heraufzubeschwören.

Wir setzen grossen Jahrhunderten ein Nein entgegen. Wir wissen wohl, dass wir mit diesem einfachen Nein den ernsten und methodischen Gang der Wissenschaften und des triumphierenden „Fortschrittes" nicht unterbrechen werden. Wir denken auch nicht daran, dieser Entwicklung vorauszueilen, sondern gehen, zur spöttischen Verwunderung unserer Mitwelt, einen Seitenweg, der kaum ein Weg zu sein scheint, und sagen: Dies ist die Hauptstrasse der Menschheitsentwicklung. Dass uns heute die grosse Menge nicht folgen kann, wissen wir; ihr ist der Weg zu steil und unbegangen. Aber dass schon heute manche mit uns gehen wollen, das hat das Schicksal dieses ersten Buches uns gelehrt, das wir nun in gleicher Gestalt noch einmal hinausgehen lassen, während wir selbst schon losgelöst von ihm in neuer Arbeit stehen. Wann wir uns zum zweiten Buche sammeln werden, wissen wir nicht. Vielleicht erst, wenn wir uns wieder ganz allein befinden werden; wenn die Modernität aufgehört haben wird, den Urwald der neuen Ideen industrialisieren zu wollen. Ehe das zweite Buch erfüllt wird, muss vieles abgestreift und vielleicht mit Gewalt abgerissen werden, was sich in diesen Jahren an die Bewegung angeklammert hat. Wir wissen, dass alles zerstört werden kann, wenn die Anfänge einer geistigen Zucht von der Gier und Unreinheit der Menge nicht bewahrt bleiben. Wir ringen nach reinen Gedanken, nach einer Welt, in der reine Gedanken gedacht und gesagt werden können, ohne unrein zu werden. Dann nur werden wir oder Berufenere als wir das andere Antlitz des Januskopfes zeigen können, das heute noch verborgen und zeitabgewandt blickt.

Wie bewundern wir die Jünger des ersten Christentums, dass sie die Kraft zur inneren Stille fanden im tosenden Lärm jener Zeit. Um diese Stille flehen wir stündlich und streben nach ihr.

März 1914.

F. M.

GEISTIGE GÜTER

VON FRANZ MARC

DEUTSCH (15. Jahrh.)

Es ist merkwürdig, wie geistige Güter von den Menschen so vollkommen anders gewertet werden als materielle.

Erobert z. B. jemand seinem Vaterlande eine neue Kolonie, so jubelt ihm das ganze Land entgegen. Man besinnt sich keinen Tag, die Kolonie in Besitz zu nehmen. Mit gleichem Jubel werden technische Errungenschaften begrüsst.

Kommt aber jemand auf den Gedanken, seinem Vaterlande ein neues reingeistiges Gut zu schenken, so weist man dieses fast jederzeit mit Zorn und Aufregung zurück, verdächtigt sein Geschenk und sucht es auf jede Weise aus der Welt zu schaffen; wäre es erlaubt, würde man den Geber noch heute für seine Gabe verbrennen.

Ist diese Tatsache nicht schauerlich?

Ein kleines, heute aktuelles Beispiel verleitet uns zu dieser Einleitung.

Meier-Graefe kam auf den Gedanken, seinen Landsleuten die wunderbare Ideenwelt eines ihnen ganz unbekannten, grossen Meisters zu schenken — es handelt sich hier um Greco; die grosse Allgemeinheit, selbst der Künstler, blieb nicht nur gleichgültig, sondern griff ihn mit wahrer Wut und Entrüstung an. Er hat sich mit dieser einfachen und edlen Handlung in Deutschland fast unmöglich gemacht.

Es ist wahnsinnig schwer, seinen Zeitgenossen geistige Geschenke zu machen.

CHINESISCHE MALEREI

Einem zweiten grossen Geber in Deutschland ging es nicht besser — Tschudi. Der geniale Mann schenkte Berlin die grössten Kulturschätze an Bildern — die Folge war, dass man ihn einfach aus der Stadt vertrieb. Man wollte seine Erwerbungen nicht haben. Tschudi ging nach München. Dasselbe Schauspiel: auch hier wollen sie seine Geschenke nicht. Man besah sich in der Alten Pinakothek die Sammlung Nemes höchstens wie eine neue Modeauslage, und wird erleichtert aufatmen, wenn die gefährliche Sammlung weg ist, ohne dass man etwas davon behalten musste. Die Erwerbung eines Rubens oder Raffael wäre eventuell schon etwas anderes; denn die könnte man unbedenklich als eine Stärkung des *materiellen* Nationalreichtums ansehen.

Diese melancholische Betrachtung gehört insoweit in die Spalten des „Blauen Reiters“, als sie ein Symptom eines grossen Uebels zeigt, an dem der „Blaue Reiter“ vielleicht sterben wird: die allgemeine Interesselosigkeit der Menschen für neue geistige Güter.

Wir sehen diese Gefahr vollkommen klar vor uns. Man wird mit Zorn und Schmähung unsere Geschenke von sich weisen: „Wozu neue Bilder und neue Ideen? Was kaufen wir uns dafür? Wir haben schon zuviel alte, die uns auch nicht freuen, die uns Erziehung und Mode aufgedrängt hat.“

Aber vielleicht behalten auch wir recht. Man wird nicht *wollen*, aber man wird *müssen*. Denn wir haben das Bewusstsein, dass unsere Ideenwelt kein Kartenhaus

ist, mit dem wir spielen, sondern Elemente einer Bewegung in sich schliesst, deren Schwingungen heute auf der ganzen Welt zu fühlen sind.

Wir weisen gern und mit Betonung auf den Fall Greco, weil die Glorifikation dieses grossen Meisters im engsten Zusammenhang mit dem Aufblühen unserer neuen Kunstideen steht. Cézanne und Greco sind Geistesverwandte über die trennenden Jahrhunderte hinweg. Zu dem „Vater Cézanne“ holten Meier-Graefe und Tschudi im Triumphe den alten Mystiker Greco; beider Werke stehen heute am Eingange einer neuen Epoche der Malerei. Beide fühlten im Weltbilde die *mystisch-innerliche Konstruktion*, die das grosse Problem der heutigen Generation ist.

Das Bild von Picasso, das wir nebenstehend bringen, gehört, wie die Mehrzahl unserer Illustrationen, in diese Ideenreihe.

Neue Ideen sind nur durch ihre Ungewohnheit schwerverständlich — wie oft müsste man diesen Satz aussprechen, bis einer von hundert die nächstliegenden Konsequenzen aus ihm zöge?

Wir werden aber nicht müde werden, es zu sagen und noch weniger müde, die neuen Ideen auszusprechen und die neuen Bilder zu zeigen, bis der Tag kommt, wo wir unseren Ideen auf der Landstrasse begegnen.

Diese Zeilen waren schon geschrieben, als die schwere Nachricht von Tschudis Tode eintraf.

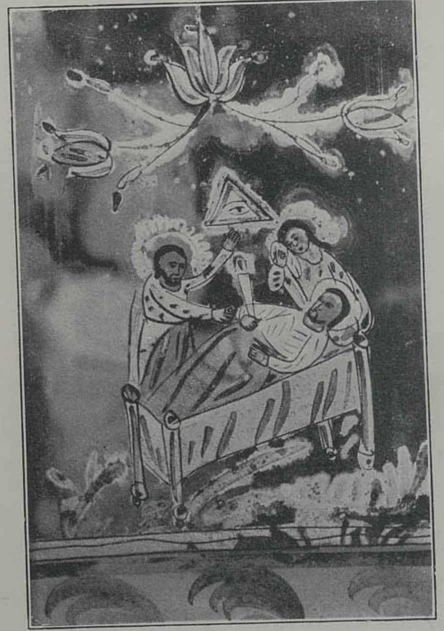
So wagen wir, dem edlen Andenken Tschudis dies erste Buch zu weihen, für das er wenige Tage vor seinem Tode noch seine immer tätige Hilfe versprach.

Wir hoffen mit brennender Seele, an der Riesenaufgabe, die ohne ihn verwaist liegt, sein Volk zu den Quellen der Kunst zu führen, mit unsern schwachen Kräften weiterzu-

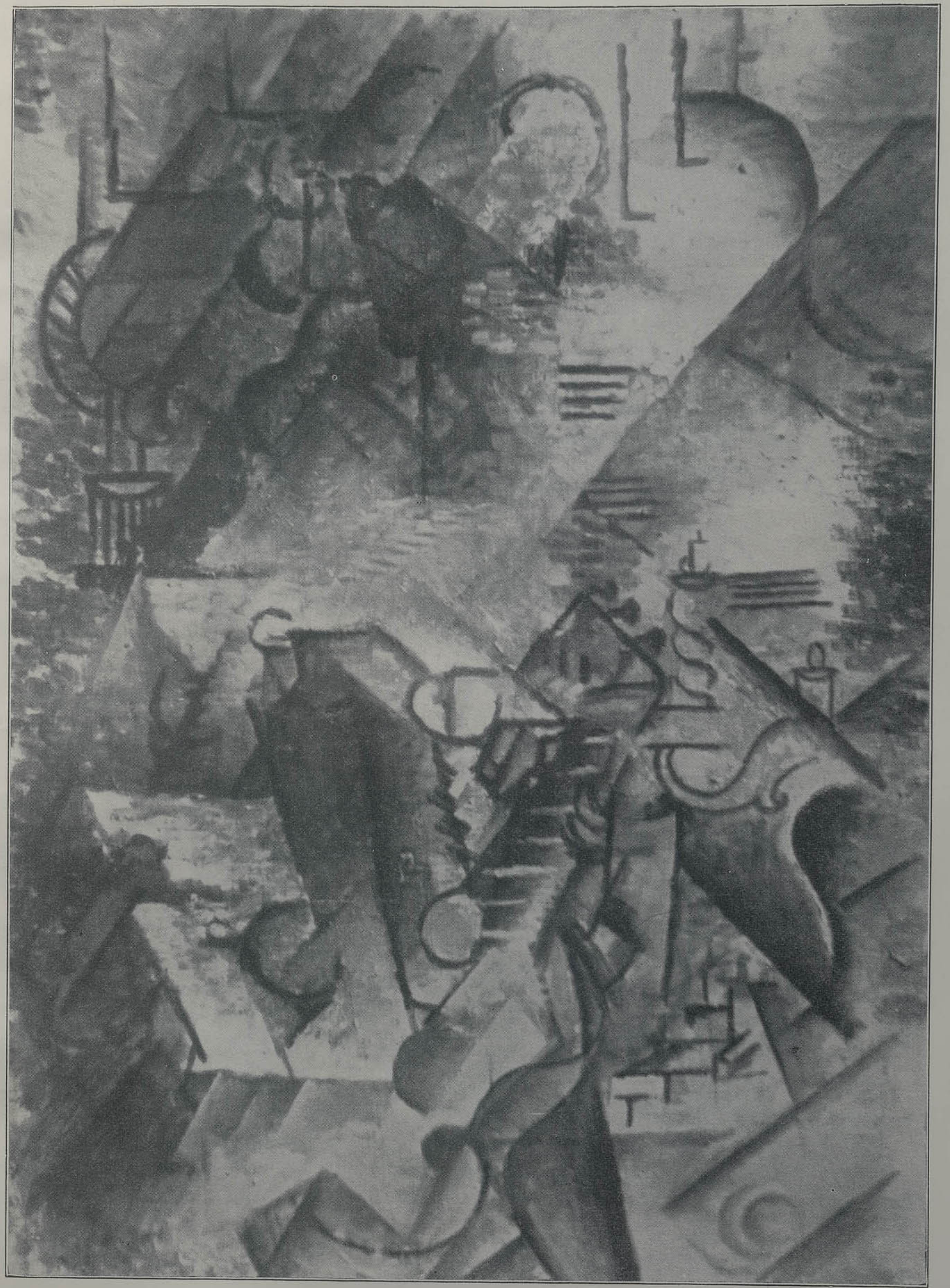
arbeiten, bis wieder einmal ein Mann kommt, mit mystischen Kräften ausgestattet wie Tschudi, der das Werk krönt und die vorlauten, allzulauten Gegner des grossen Toten zum Schweigen bringt: Die Leugner des freien Geistes und der Vorzugstat!

Niemand hat es schwerer erfahren als Tschudi, über seinen Tod hinaus, wie schwer es ist, seinem Volke geistige Geschenke zu machen — aber noch schwerer dürfte es diesem werden, die Geister wieder los zu werden, die Tschudi heraufbeschworen.

Der Geist bricht Burgen.

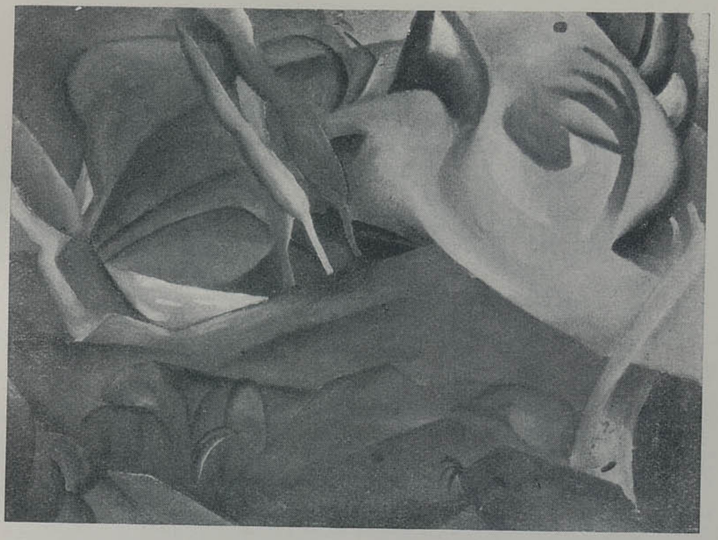


BAYERISCHES SPIEGELBILD



PABLO PICASSO LA FEMME A LA MANDOLINE AU PIANO

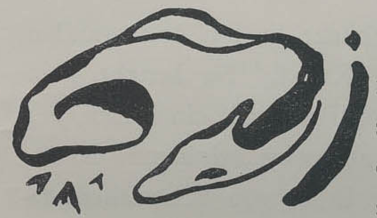
KINDERZEICHNUNGEN



A. MACKE

DIE „WILDEN“ DEUTSCHLANDS

von FRANZ MARC



In unserer Epoche des grossen Kampfes um die neue Kunst streiten wir als „Wilde“, nicht Organisierte gegen eine alte, organisierte Macht. Der Kampf scheint ungleich; aber in geistigen Dingen siegt nie die Zahl, sondern die Stärke der Ideen.

Die gefürchteten Waffen der „Wilden“ sind ihre neuen Gedanken; sie töten besser als Stahl und brechen, was für unzerbrechlich galt.

Wer sind diese „Wilden“ in Deutschland?

Ein grosser Teil ist wohlbekannt und vielbeschrien: Die Dresdener „Brücke“, die Berliner „Neue Sezession“ und die Münchener „Neue Vereinigung“.

Die älteste von den dreien ist die „Brücke“. Sie setzte sofort mit grossem Ernst ein, aber Dresden erwies sich als ein zu spröder Boden für ihre Ideen. Die Zeit war wohl auch noch nicht gegeben für eine breitere Wirkung in Deutschland. Erst einige Jahre später brachten die Ausstellungen der beiden anderen Vereinigungen neues, gefährliches Leben in das Land.

Die „Neue Sezession“ rekrutierte sich anfänglich zum Teil aus Mitgliedern der „Brücke“; ihre eigentliche Entstehung aber war eine Ablösung unzufriedener Elemente aus der alten Sezession, die diesen zu langsam marschierte; sie übersprangen kühn die

E. KIRCHNER

dunkle Mauer, hinter der die alten Sezessionisten sich verschanzt hatten und standen plötzlich, wie geblendet, vor der unermesslichen Freiheit der Kunst. Sie kennen kein Programm und keinen Zwang; sie wollen nur vorwärts um jeden Preis, wie ein Strom, der alles mögliche und unmögliche mit sich führt, im Vertrauen auf seine reinigende Kraft.

Der Mangel an Distanz verbietet uns den Versuch, hier Edles von Schwachem zu scheiden. Die Kritik träfe auch nur Belangloses und steht entwaffnet und beschämt vor der trotzigen Freiheit dieser Bewegung, die wir „Münchener" nur mit tausend Freuden begrüssen.

Die Entstehungsgeschichte der „Neuen Vereinigung" ist versteckter und komplizierter.

Die ersten und einzigen ernsthaften Vertreter der neuen Ideen waren in München zwei Russen, die seit vielen Jahren hier lebten und in aller Stille wirkten, bis sich ihnen einige Deutsche anschlossen. Mit der Gründung der Vereinigung begannen dann jene schönen, seltsamen Ausstellungen, die die Verzweiflung der Kritiker bildeten.

Charakteristisch für die Künstler der „Vereinigung" war ihre starke Betonung des P r o g r a m m s; einer lernte vom andern; es war ein gemeinsamer Wetteifer, wer die Ideen am besten begriffen hatte. Man hörte wohl manchmal zu oft das Wort „Synthese".

Befreiend wirkten dann die jungen Franzosen und Russen, die als Gäste bei ihnen ausstellten. Sie gaben zu denken und man begriff, dass es sich in der Kunst um die tiefsten

Dinge handelt, dass die Erneuerung nicht formal sein darf, sondern eine Neugeburt des Denkens ist.

Die M y s t i k erwachte in den Seelen und mit ihr uralte Elemente der Kunst.

Es ist unmöglich, die letzten Werke dieser „Wilden" aus einer formalen Entwicklung und Umdeutung des Impressionismus heraus erklären zu wollen (wie es z. B. W. Niemeyer in der Denkschrift des Düsseldorfer Sonderbundes versucht). Die schönsten prismatischen Farben und der berühmte Kubismus sind als Ziel diesen „Wilden" bedeutungslos geworden.

Ihr Denken hat ein anderes Ziel: Durch ihre Arbeit ihrer Zeit S y m b o l e zu schaffen, die auf die Altäre der kommenden geistigen Religion gehören und hinter denen der technische Erzeuger verschwindet.

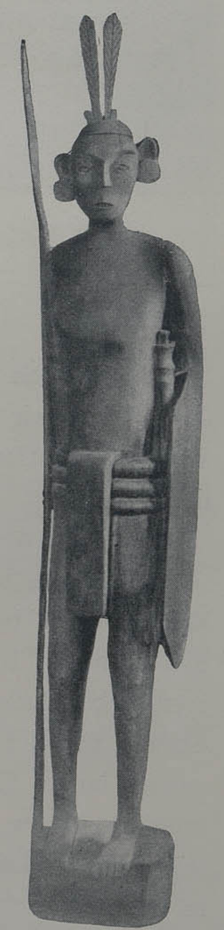
Spott und Unverstand werden ihnen Rosen auf dem Wege sein.

Nicht alle offiziellen „Wilden" in Deutschland und ausserhalb träumen von dieser Kunst und von diesen hohen Zielen.

Um so schlimmer für sie. Sie mit ihren kubistischen und sonstigen Programmen werden nach schnellen Siegen an ihrer eigenen Aeusserlichkeit zugrunde gehen.

Dagegen glauben wir — hoffen wir wenigstens glauben zu dürfen —, dass abseits all dieser im Vordergrunde stehenden Gruppen der „Wilden" manche stille Kraft in Deutschland um dieselben fernen und hohen Ziele ringt, und Gedanken irgendwo im stillen reifen, von denen die Rufer im Streite nichts wissen.

Wir reichen ihnen, unbekannt, im Dunkeln unsere Hand.



SÜDBORNEO

Reinhald das Wunderkind

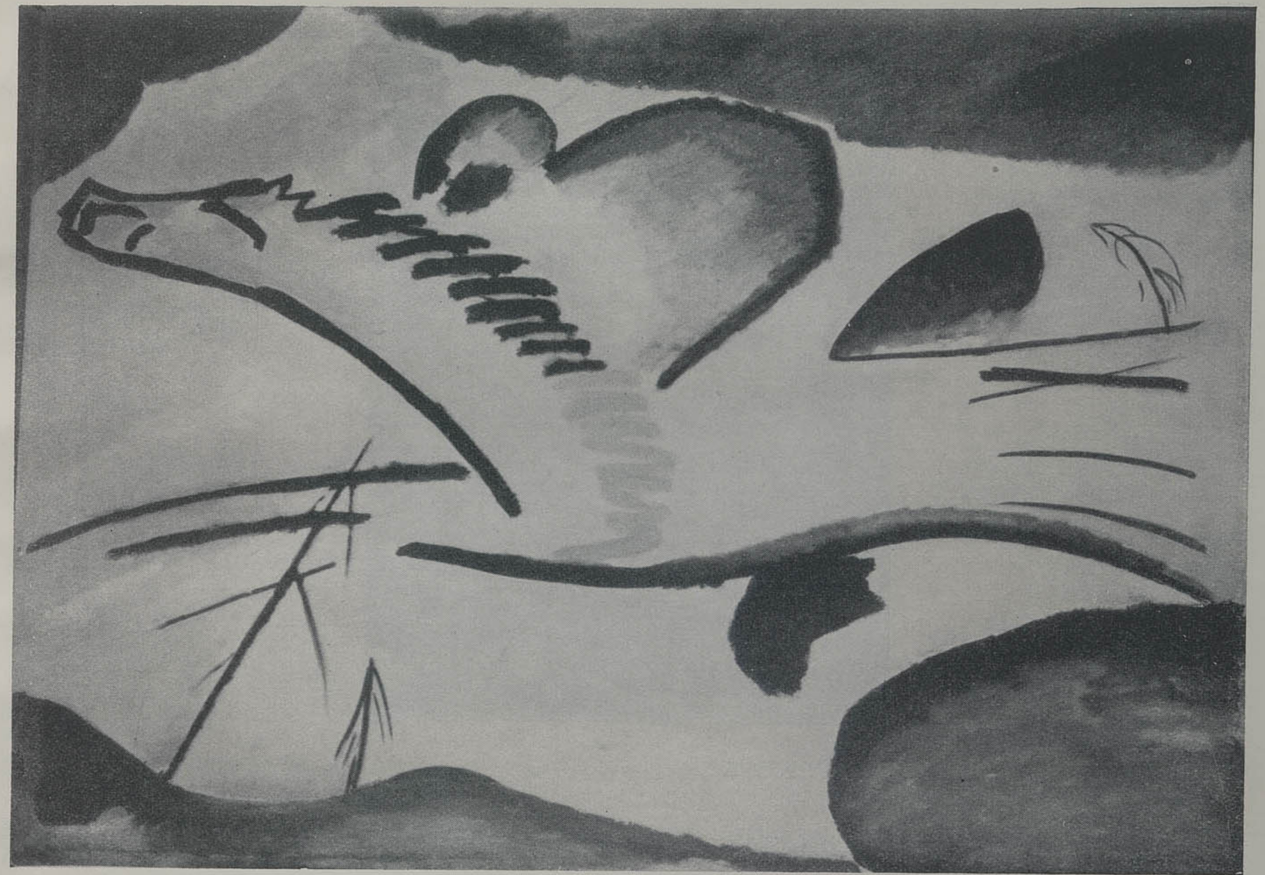
ZWEI BILDER

VON FRANZ MARC

Die Weisheit muss sich rechtfertigen lassen von ihren Kindern.

Wenn wir so weise sein wollen, unsere Zeitgenossen zu belehren, müssen wir unsere Weisheit rechtfertigen durch unsere Werke und müssen sie zeigen wie eine selbstverständliche Sache.

Wir werden es uns hierbei so schwer wie möglich machen, indem wir die Feuerprobe nicht scheuen, unsere Werke, die in die Zukunft zeigen und noch unerwiesen sind, neben Werke alter, längst erwiesener Kulturen zu stellen. Wir tun es mit dem Gedanken, durch nichts unsere Ideen deutlicher zu illustrieren als durch solche Vergleiche; Echtes bleibt stets neben Echtem bestehen, so verschieden auch sein Ausdruck sein mag. Auch ist die Stunde zu solchen Betrachtungen günstig, da wir glauben, dass wir heute an der Wende zweier langer Epochen stehen; die Ahnung davon ist nicht neu; man hat den Ruf vor hundert Jahren schon lauter gehört. Damals wähnte man sich dem neuen Zeitalter schon sehr nahe, viel näher als wir es heute glauben. Ein ganzes Jahrhundert lag noch dazwischen, in welchem sich eine lange Entwicklung in rasendem Tempo abspielte. Die Menschheit durchjagte förmlich das letzte Stadium einer tausendjährigen Zeit, die ihren Anfang nahm



KANDINSKY

nach dem Zusammenbruch der grossen, antiken Welt. Damals legten die „Primitiven" den ersten Grund für eine lange, neue Kunstentwicklung, und die ersten Märtyrer starben für das neue christliche Ideal.

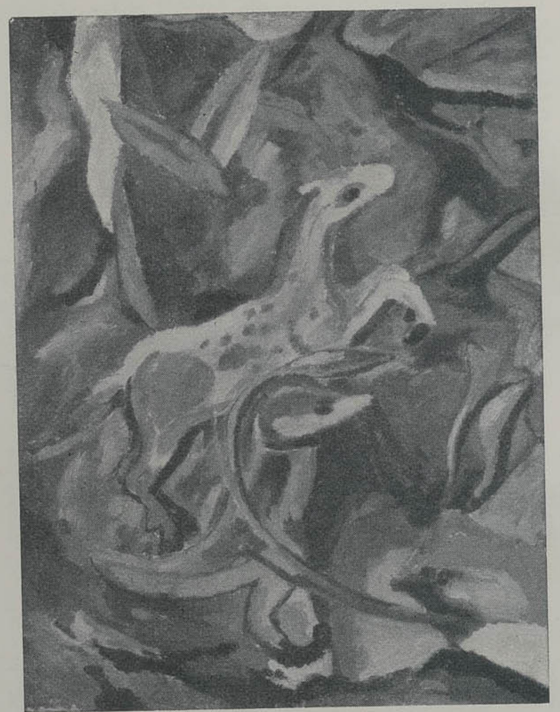
Heute ist in Kunst und Religion diese lange Entwicklung durchlaufen. Aber noch liegt das weite Land voll Trümmer, voll alter Vorstellungen und Formen, die nicht weichen wollen, obwohl sie schon der Vergangenheit gehören. Die alten Ideen und Schöpfungen leben ein Scheinleben fort, und man steht ratlos vor der Herkulesarbeit, wie man sie vertreiben und freie Bahn schaffen soll für das Neue, das schon wartet.

Die Wissenschaft arbeitet negativ, au détriment de la religion — welches schlimme Eingeständnis für die Geistesarbeit unserer Zeit.

Wohl fühlt man, dass eine neue Religion im Lande umgeht, die noch keinen Rufer hat, von niemand erkannt.

Religionen sterben langsam.

Der Kunststil aber, der unveräusserliche Besitz der alten Zeit, brach in der Mitte des 19. Jahrhunderts katastrophal zusammen. Es gibt seitdem keinen Stil mehr; er geht, wie von einer Epidemie erfasst, auf der ganzen Welt ein. Was es an ernster Kunst seitdem



CAMPENDONK

gegeben hat, sind Werke einzelner[1]); mit ,,Stil" haben diese gar nichts zu tun, da sie in gar keinem Zusammenhang mit dem Stil und Bedürfnis der Masse stehen und eher ihrer Zeit zum Trotz entstanden sind. Es sind eigenwillige, feurige Zeichen einer neuen Zeit, die sich heute an allen Orten mehren. Dieses Buch soll ihr Brennpunkt werden, bis die Morgenröte kommt und mit ihrem natürlichen Lichte diesen Werken das gespenstige Ansehen nimmt, in dem sie der heutigen Welt noch erscheinen. Was heute gespenstig scheint, wird morgen natürlich sein.

Wo sind solche Zeichen und Werke? Woran erkennen wir die echten?

Wie alles Echte: an seinem inneren Leben, das seine Wahrheit verbürgt. Denn alles, was an künstlerischen Dingen von wahrheitsliebenden Geistern geschaffen ist, ohne jede Rücksicht auf die konventionelle Aussenseite des Werkes, bleibt für alle Zeiten echt.

Wir haben am Kopf dieses Artikels zwei kleine Beispiele hierfür gebracht: rechts eine volkstümliche Illustration aus Grimms Märchen aus dem Jahre 1832, links ein Bild von Kandinsky 1910. Das erste ist echt und ganz innerlich wie ein Volkslied und wurde von seiner Zeit mit der vollkommensten Selbstverständlichkeit und Liebe verstanden, da noch 1832 jeder Handwerksbursche und jeder Prinz dasselbe künstlerische Gefühl besass,

[1]) In Frankreich z. B. Cézanne und Gauguin bis Picasso, in Deutschland Marées und Hodler bis Kandinsky; womit keine Wertung der genannten Künstler ausgedrückt sein will, sondern lediglich die Entwicklung der malerischen Ausdrucksform in Frankreich und Deutschland angedeutet wird.

BAYERISCHES SPIEGELBILD

aus dem heraus das Bildchen geschaffen ist. Alles Echte, was damals geschaffen wurde, hatte dieses reine, ungetrübte Verhältnis zum Publikum.

Wir meinen nun aber, dass jeder, der das Innerliche und Künstlerische des alten Märchenbildes empfindet, vor Kandinskys Bild, das wir ihm als modernes Beispiel gegenüberstellen, fühlen wird, dass es von ganz gleich tiefer Innerlichkeit des künstlerischen Ausdruckes ist — selbst wenn er es nicht mit der Selbstverständlichkeit geniessen kann, wie der Biedermeier sein Märchenbild; zu einem solchen Verhältnis bedürfte man der Vor- und Grundbedingung, dass heute noch das ,,Land" Stil besässe.

Da dies nicht der Fall ist, muss eine Kluft zwischen echter Kunstproduktion und Publikum gähnen.

Es kann nicht anders sein, weil der künstlerisch Begabte nicht mehr wie früher aus dem künstlerischen Instinkte seines Volkes heraus, der verloren ist, schaffen kann.

Könnte aber nicht gerade dieser Umstand zum ernsten Nachdenken über vorstehende Zeilen bringen? Vielleicht beginnt er doch vor dem neuen Bilde zu träumen, bis es seine Seele in eine neue Schwingung versetzt?

Die heutige Isolierung der seltenen echten Künstler ist für den Moment durchaus unabwendbar.

Der Satz ist klar, nur die Begründung seiner Ursachen fehlt.

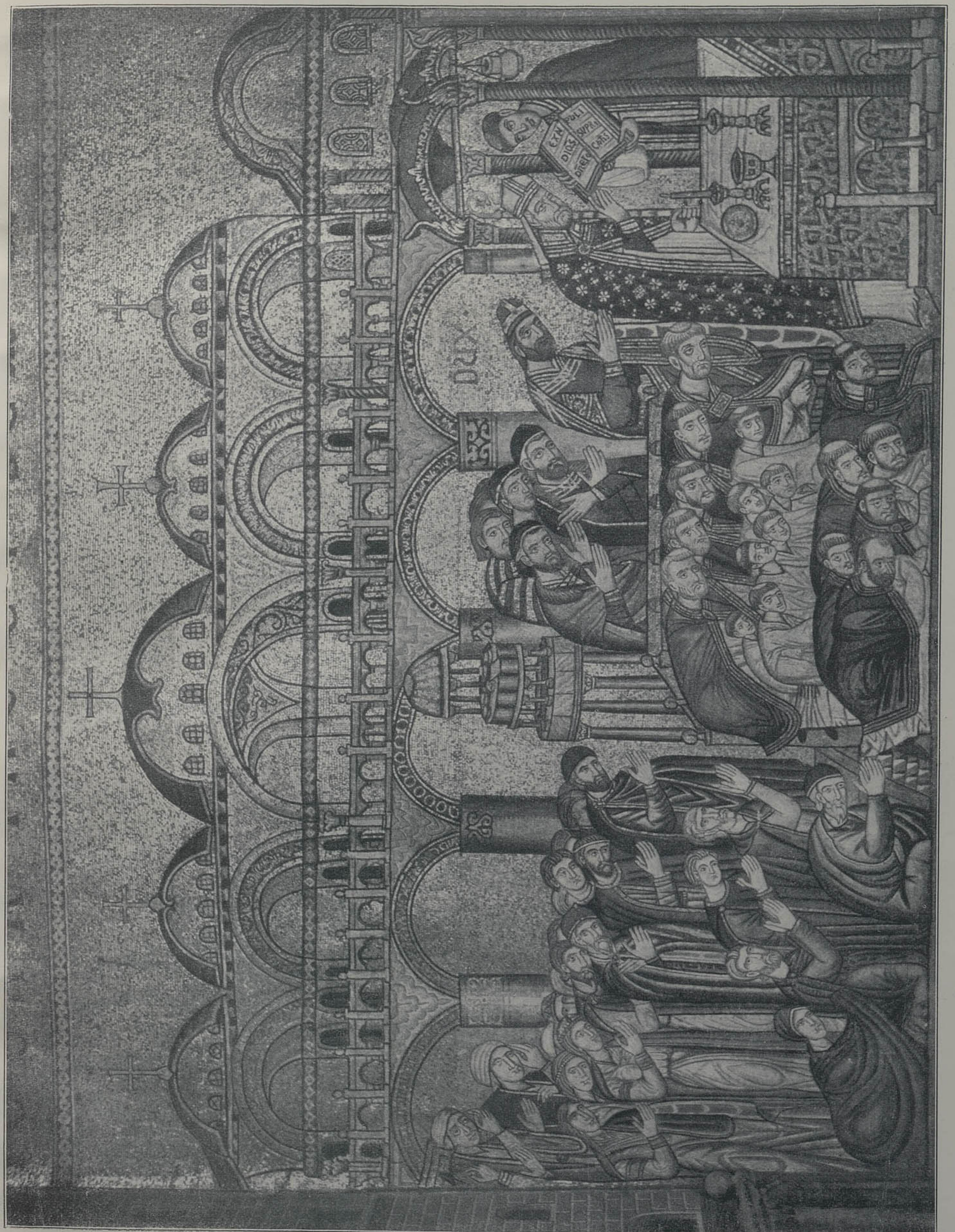
Und darüber denken wir folgendes: Da nichts zufällig und ohne organischen Grund geschehen kann — auch nicht der Verlust des künstlerischen Stilgefühls im 19. Jahrhundert,

so führt uns eben diese Tatsache zu dem Gedanken, dass wir heute an der Wende zweier langer Epochen stehen, ähnlich wie die Welt vor anderthalb Jahrtausenden, als es auch eine kunst-religionslose Uebergangszeit gab, wo Grosses, Altes starb und Neues, Ungeahntes an seine Stelle trat. Die Natur wird den Völkern nicht ohne grosse Absichten Religion und Kunst mutwillig gemordet haben. Und wir leben auch der Ueberzeugung, die ersten Zeichen der Zeit schon verkünden zu können.

Die ersten Werke einer neuen Zeit sind unendlich schwer zu definieren — wer kann klar sehen, auf was sie abzielen und was kommen wird? Aber die Tatsache allein, dass sie existieren und heute an vielen, oftmals voneinander ganz unabhängigen Punkten entstehen und von innerlichster Wahrheit sind, lässt es uns zur Gewissheit werden, dass sie die ersten Anzeichen der kommenden neuen Epoche sind, Feuerzeichen von Wegsuchenden.

Die Stunde ist selten — ist es zu kühn, auf die kleinen, seltenen Zeichen der Zeit aufmerksam zu machen?

BAYERISCHES GLASBILD



MOSAIK IN S. MARCO (Venedig)

DIE „WILDEN“ RUSSLANDS

VON D. BURLJUK

JAPANISCH

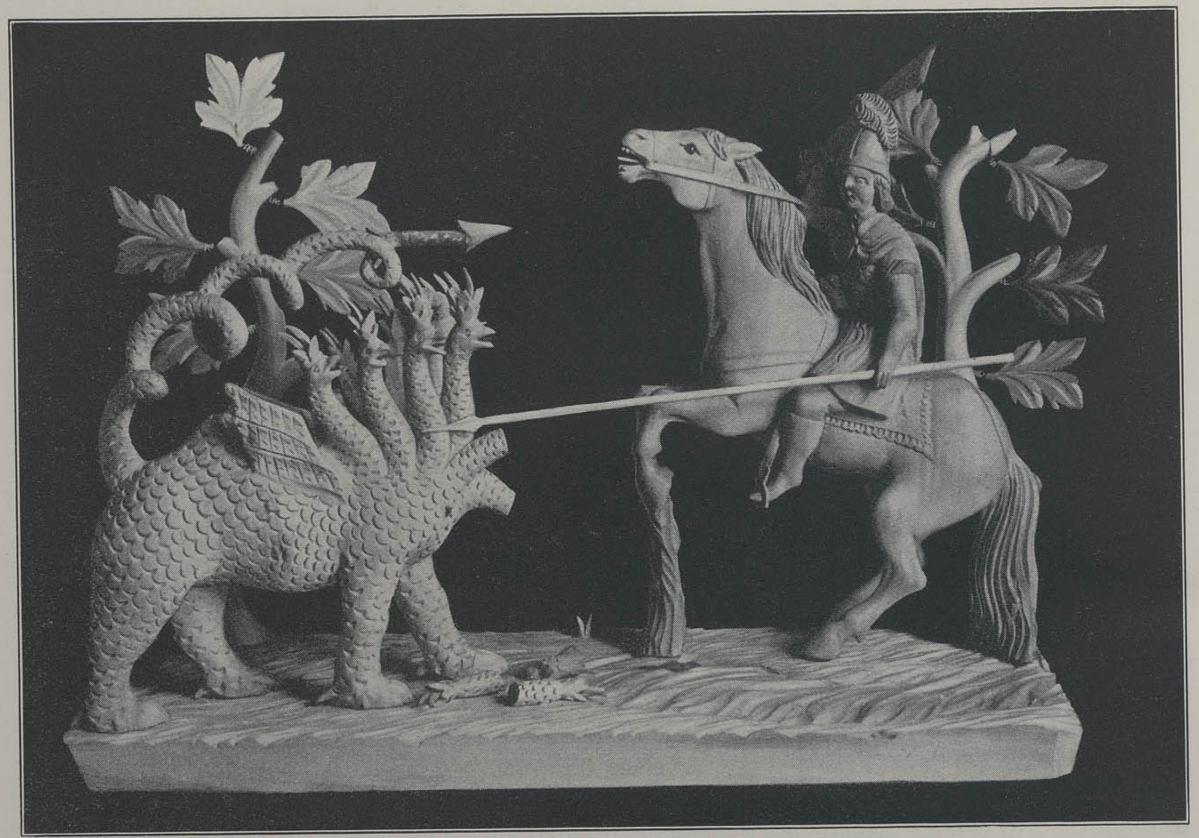
Der Realismus verändert sich in Impressionismus. In der Kunst rein realistisch zu bleiben, ist undenkbar. Alles in der Kunst ist mehr oder weniger realistisch. Es ist aber unmöglich, auf diesem „mehr oder weniger“ Prinzipien einer Schule zu bauen. „Mehr oder weniger“ ist keine Aesthetik. Der Realismus ist nur eine Spezies des Impressionismus. Der Impressionismus aber, d. h. das Leben durch das Prisma eines Erlebnisses, ist schon ein schöpferisches Leben des Lebens. Mein Erlebnis ist eine Umgestaltung der Welt. Das Vertiefen in ein Erlebnis bringt mich zur schöpferischen Vertiefung. Das Schöpfen ist gleichzeitig das Schöpfen der Erlebnisse und das Schöpfen der Gestaltungen. Die Schöpfungsgesetze sind die einzige Aesthetik des Impressionismus. Und dies ist zur selben Zeit die Aesthetik des Symbolismus. „Der Impressionismus ist ein oberflächlicher Symbolismus.“ (Andrej Bjely.)[1].

„Vielleicht geht aus den Werken Raffaels und Tizians ein vollerer Kreis der Regeln hervor, als das bei Monet und Renoir der Fall ist, und trotzdem ziehe ich die geringeren Werke dieser Künstler denen vor, die sich mit einer Darstellung der „Venus mit einem Hündchen“ oder eines „Mädchens mit einem Stieglitz“ begnügten. Diese Bilder können uns nichts Neues sagen, da wir zu unserer Zeit gehören und ihre Meinungen und Gefühle teilen.“ (Henri Matisse.)

„Eine Renaissance wird hauptsächlich nicht durch vollkommene Werke hervorgerufen, sondern durch die Kraft und durch die Einheitlichkeit des Ideals bei einer lebensvollen Generation.“ (Maurice Denis.)

---

[1]) Einer der bekanntesten modernen „jungen“ Dichter. Red.

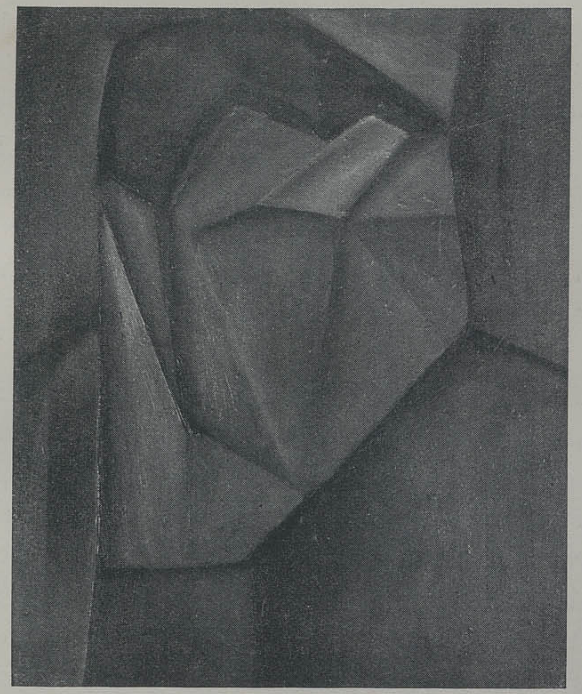


RUSSISCHE VOLKSKUNST

Der Kongress der russischen Künstler soll in erster Linie versuchen, ein Milieu zu schaffen, welches für diese Einheitlichkeit nötig ist. Dieses Ziel wird auch in diesem Falle die jungen Kräfte vereinigen, d. h. die Künstler, die sich nicht an Selbstzufriedenheit ergötzen, sondern neue Wege in der Kunst suchen und den nationalen und den Brotkorbinteressen die idealen Ziele der internationalen Kunst vorziehen.

Es ist eine eigene Sache mit der Kunst. Wenn irgendein Kongress im Interesse irgendeines technischen Gebietes — Luftschiffahrt, Seeschiffahrt, Automobilsport u. dgl. — versammeln würde, so würden ganz bestimmt alle Kongressmitglieder einstimmig zugeben, dass ,,wir hinter den anderen Nationen stehen", dass ,,Russland im Vergleich mit Westeuropa weit hinten geblieben ist". Und es würde festgestellt, dass die westeuropäische Kultur auch noch heute geradeso wie zu Zeiten Peters des Grossen für uns ein anstrebenswertes Ideal sein soll.

Anders steht es aber auf jedem geistigen Gebiete, d. h. auch in der Malerei. Hier fehlen die fühlbaren Beweise eines fliegenden Aeroplans. Die Kunst ist eben keine Kruppsche Kanone, welche die Beweisfähigkeit im grossen Masse besitzt. Jede theoretische Selbst-



W. BURLJUK

überschätzung wird hier zum Schweigen gebracht. Und leider ist die Selbstüberschätzung einer der charakteristischen russischen Charakterzüge — je weniger Kultur, je grösser dieser Wahn. Dieser Wahn ist selbstredend sehr bequem: er beseitigt das unruhige Suchen, das unruhige Schaffen, welche die grössten Feinde des ,,Oblomofftums" sind. Schon der Kunstschriftsteller Alexander Benois[1]) hat richtig bemerkt, dass ,,die russischen Künstler sich durch eine schreckenerfüllende Faulheit auszeichnen — ja! die russischen Künstler sind am Oblomofftum krank — und in diesem Falle sind sie wirklich national!"

Aber auch ausser dieser sind noch andere traurige Seiten der russischen Malerei von heute festzustellen. Die früheren Führer — die Künstler der ,,Kunstwelt"[2]) — sind all-

[1]) Einer der bedeutenden russischen ,,Sezessionisten". Red.

[2]) Die Blütezeit der zweiten russischen Sezession waren die 80—90er Jahre des 19. Jahrhunderts. Um die Zeitschrift ,,Die Kunstwelt" gruppierten sich die radikalen Künstler der genannten Zeit, welche ,,Dekadente" genannt wurden. Die in Deutschland bekannteren Künstler dieser Generation sind Somoff und Sjeroff. Der frühere Redakteur der ,,Kunstwelt", Djagileff, veranstaltete 1906 im Pariser Salon d'automne eine grosse russische Ausstellung, wo als Hauptvertreter die Künstler der erwähnten Richtung fungierten. Auf der Rückreise hat diese Ausstellung in Berlin Station gemacht, wobei den grössten Eindruck Somoff hinterliess. Als die Zeitschrift endete, entstand der ,,Bund russischer Künstler", welcher dem ,,Deutschen Künstler-Bund" im allgemeinen sehr ähnlich ist. Die erste russische Sezession fing in den 70er Jahren an. Es war die Blütezeit des russischen Realismus. Die grosse Vereinigung veranstaltete jedes Jahr eine grosse Wanderausstellung, wonach auch diese Künstler ,,Die Wanderer" genannt wurden. Einer der Hauptvertreter dieser Richtung ist Ilja Rjepin. Red.

mählich zur Todesruhe des „Bundes" angelangt, welcher schliesslich bis zum Niveau der „Wanderer" sank. (Es ist bekannt, dass „Wanderer" heute als Schimpfwort gebraucht wird.) In den 90er Jahren mokierte sich Rjepin sogar über Puvis de Chavanne und Degas, die uns heute zuckersüss erscheinen. In diesem Punkte war die „Kunstwelt" noch vollkommen liberal und reproduzierte eifrig die französischen Impressionisten, die ich Intimisten nennen möchte und welche Vertreter der süssen prinzipienlosen Kunst sind, der Kunst, welche ziemlich den Boden verlor und nicht weiter als zum Begriff des äusserlich Schönen und der Harmonie der Flecken kam. Diese Schwärmerei vor der französischen Kunst bekam aber ein plötzliches Ende, nachdem auch in Russland eine der neuen französischen Malerei parallele Richtung entstand, d. h. in den feineren, reineren, talentvolleren Seelen eine göttliche Lebensflamme emporstieg und eine mehr bewusste Beziehung zur Kunst. Da entstand um dieses Licht herum ein unglaublicher Spektakel — die reinste Walpurgisnacht! Hier vereinigten sich mit den „Akademikern" auch die Elemente, die früher der Akademie wenigstens äusserlich eine Opposition bildeten[1]). Dieser Spektakel war bestimmt hier und da ein Lärm, welcher manche unbequeme Fragen (bei den dünnhäutigen) übertönte: „Habe ich denn auch recht? Soll man denn so dem „Apollo" dienen, wie ich es tue? Ist es wirklich in Ordnung, wenn ich von Jahr zu Jahr immer dieselben Bilder male und nur ihre Namen ändere?" Jetzt wird das Spiel offen gespielt . . .

Die Sache ist so weit gekommen, so weit hinten ist die russische Kunst geblieben, dass z. B. Muther von dieser Kunst überhaupt keine Notiz genommen hat (was Benois wieder „gut machte"[2]). Sogar Maurice Denis trotz seinem Takt und trotz seinen mehr als bescheidenen Forderungen lächelte ziemlich schief, als ihm die russischen Kunstprodukte gezeigt wurden.

[1]) Der akademische Kanon: „Werte", Koloristik, der Glauben an die „reale", „richtige" Zeichnung, an den „harmonischen" Ton (diese Teile des Gesetzes verwerfen manche, die aber das Weitere doch als heilig betrachten), Konstruktion, Proportion, Symmetrie, Perspektive, Anatomie (das Verwerfen dieser Prinzipien ist das allerwesentlichste, das allererste, das allerbezeichnendste — nicht umsonst haben sogar Cézanne und van Gogh, wenn auch nur einen entfernten Wink, auf die Notwendigkeit der Befreiung von diesem Sklaventum gemacht!).

[2]) Der russischen Ausgabe der Mutherschen Kunstgeschichte wurde ein von Benois geschriebener Extraband beigegeben, welcher die russische Kunst behandelt, wobei der Kreis der „Kunstwelt" den Hauptplatz erhält. Red.

RUSSISCHES VOLKSBLATT

RUSSISCHES VOLKSBLATT

Die Anhänger der akademischen „Kunst“, für welche das freie Suchen nach dem Schönen nichts wie „Fratzenschneiden“ ist, für welche das patriotische Gedeihen der „echten“ russischen Kunst natürlich die beste Gelegenheit bieten würde, mit ihren talentlosen „Werken“ Handel zu treiben — diese Elemente bilden den richtigen Alpdruck der Kunst, ihren Tod. Ein Teil dieser Elemente, welcher ganz offen die Zähne zeigt und mit Würde sein Fell trägt, ist nicht der gefährlichste. Wirklich schlimm ist der andere Teil — die mit Schaffellen maskierten Wölfe. O diese falschen Schäfchen! Sie sind die echte Gefahr und es heisst — Obacht geben!

Das sind die wirklichen Feinde der neuen Kunst, welche glücklicherweise in Russland existiert und welcher andere Prinzipien zugrunde liegen.

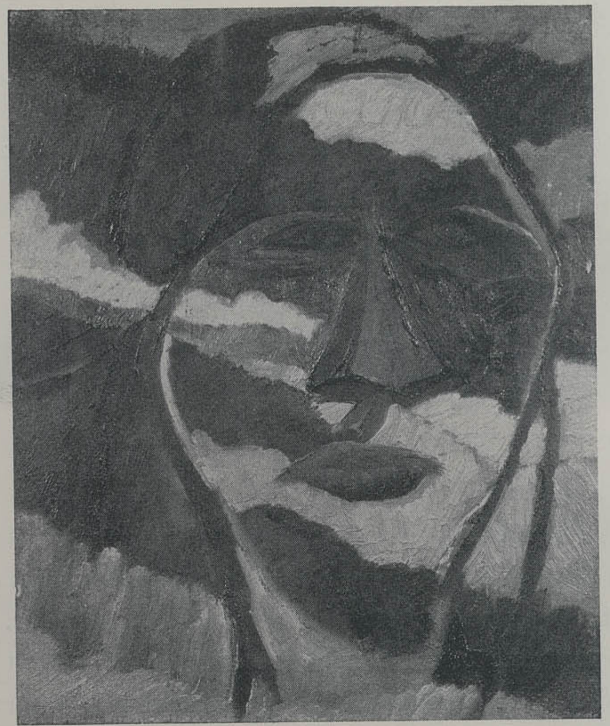
Ihre Vertreter Larionoff, P. Kuznezoff, Sarjan, Denissow, Kantschalowsky, Maschkoff, Frau Gontscharow, von Wisen, W. und D. Burljuk, Knabe, Jakulow und die im Auslande lebenden Scherebzowa (Paris), Kandinsky, Werefkina, Jawlensky (München) haben gleich den grossen französischen Meistern (z. B. Cézanne, van Gogh, Picasso, Derain, Le Fauconnier, teilweise Matisse und Rousseau) neue Prinzipien des Schönen, eine neue Schönheitsdefinition in ihren Werken offenbart.

Die Feinde dieser Kunst sollen sich nur vor Lachen krümmen. Es sollen auch die verkleideten Schäfchen uns ihr Wohlwollen aussprechen, welches sie ebenso gern einem „Kunstweltler“ schenken.

Es bleibt ihnen nichts mehr übrig!

Um die Werke der genannten Künstler zu verstehen, muss man gründlich den akademischen Kram über Bord werfen. Das Gefühl muss gesäubert werden, was den Menschen, welche in allerhand schönen „Kenntnissen“ stecken, nicht so leicht ist.

Immer dasselbe alte Lied! Auch die grössten Zeichner des 19. Jahrhunderts — Cézanne, van Gogh — mussten dieses Lied hören. Unsere „sezessionistischen“ Maler sind ja bis heute überzeugt, dass Cézanne kein übler Künstler war, welchem es aber hauptsächlich an der Zeichnung mangelte.



D. BURLJUK

Das neuentdeckte Gesetz aller der obengenannten Künstler ist aber nur eine aufrechtgestellte Tradition, deren Ursprung wir in den Werken der „barbarischen" Kunst sehen: der Aegypter, Assyrier, Skythen usw. Diese wiedergefundene Tradition ist das Schwert, welches die Ketten des konventionellen Akademismus zerschlug und die Kunst frei gab, so dass sie in der Farbe und in der Zeichnung (Form) aus der Dunkelheit des Sklaventums sich auf den Weg des hellen Frühjahrs und der Freiheit stellen konnte.

Das was erst bei Cézanne, dem „Schwerfälligen", und dem krampfhaften van Gogh für die „Handschrift" dieser Künstler gehalten wurde, ist eben etwas Grösseres: es ist die Offenbarung der neuen Wahrheiten und Wege.

Und diese sind:

1. Die Verhältnisse des Bildes zu den graphischen Elementen desselben, die Verhältnisse des Dargestellten zu den Elementen der Fläche (was wir als einen Wink schon in der ägyptischen „Profilmalerei" sehen).

2. Das Gesetz der verschobenen Konstruktion — die neue Welt der Zeichnungskonstruktion! Das damit verbundene

3. Gesetz der freien Zeichnung — (Hauptvertreter — Kandinsky, auch in den besten Werken von Denissow und besonders klar in den „Soldaten" von Larionoff zu sehen).

4. Die Anwendung mehrerer Standpunkte (was in der Architektur als ein mechanisches Gesetz längst bekannt war), das Vereinbaren der perspektivischen Darstellung mit der Grundfläche, d. h. Verwendung mehrerer Flächen (Jakulow — „Café chantant").

5. Die Behandlung der Flächen und ihre Ueberschneidungen (Picasso, Braque, in Russland — W. Burljuk).

6. Das spektative Gleichgewicht, welches die mechanische Komposition ersetzt.

7. Das Gesetz der farbigen Dissonanz (Maschkow, Kantschalowsky).

Diese Prinzipien bieten unerschöpfliche Quellen der ewigen Schönheit. Hier kann jeder schöpfen, wer Augen bekam, die den versteckten Sinn der Linien, der Farben sehen können. Das ruft, lockt und zieht den Menschen an!

So wurde definitiv das Band zerrissen, welches die Kunst durch allerhand Regeln an die Akademie fesselte: Konstruktion, Symmetrie (Anatomie) der Proportionen, Perspektive usw. — die Regeln, welche jeder Talentlose schliesslich leicht beherrscht —, die malerische Küche der Kunst!

Alle unsere Fach- und Gelegenheitskritiker sollten die ersten sein, welche verstehen sollten, dass es höchste Zeit ist, den dunklen Vorhang zurückzuschlagen und das Fenster der echten Kunst zu öffnen!

Die meisten Schriften über Kunst sind von Leuten verfasst, die keine Künstler sind: daher alle die falschen Begriffe und Urteile.

DELACROIX

BILDNIS EINES STEINMETZEN (13. Jahrhundert)

DIE MASKEN

VON AUGUST MACKE

Ein sonniger Tag, ein trüber Tag, ein Perserspeer, ein Weihgefäss, ein Heidenidol und ein Immortellenkranz, eine gotische Kirche und eine chinesische Dschunke, der Bug eines Piratenschiffes, das Wort Pirat und das Wort heilig, Dunkelheit, Nacht, Frühling, die Zimbeln und ihr Klang und das Schiessen der Panzerschiffe, die ägyptische Sphinx und das Schönheitspflaster auf dem Bäckchen der Pariser Kokotte.

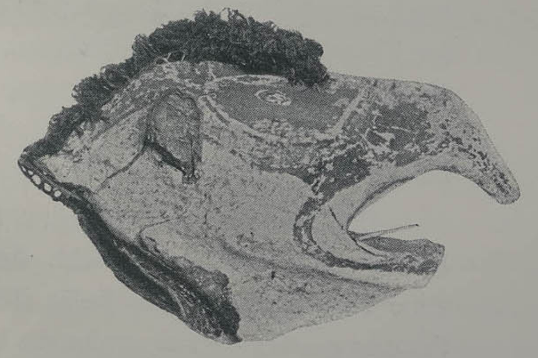
Das Lampenlicht bei Ibsen und Maeterlink, die Dorfstrassen- und Ruinenmalerei, die Mysterienspiele im Mittelalter und das Bangemachen bei Kindern, eine Landschaft von van Gogh und ein Stilleben von Cézanne, das Surren der Propeller und das Wiehern der Pferde, das Hurrageschrei eines Reiterangriffs und der Kriegsschmuck der Indianer, das Cello und die Glocke, die schrille Pfeife der Lokomotive und das Domartige des Buchenwaldes, Masken und Bühnen bei Japanern und Hellenen und das geheimnisvolle, dumpfe Trommeln des indischen Fakirs.

Gilt nicht das Leben mehr, denn die Speise, und der Leib mehr, denn die Kleidung.

Unfassbare Ideen äussern sich in fassbaren Formen. Fassbar durch unsere Sinne als Stern, Donner, Blume, als Form.

Die Form ist uns Geheimnis, weil sie der Ausdruck von geheimnisvollen Kräften ist. Nur durch sie ahnen wir die geheimen Kräfte, den „unsichtbaren Gott".

Die Sinne sind uns die Brücke vom Unfassbaren zum Fassbaren.



BRASILIEN

Schauen der Pflanzen und Tiere ist: Ihr Geheimnis fühlen.

Hören des Donners ist: Sein Geheimnis fühlen. Die Sprache der Formen verstehen heisst: Dem Geheimnis näher sein, leben.

Schaffen von Formen heisst: leben. Sind nicht Kinder Schaffende, die direkt aus dem Geheimnis ihrer Empfindung schöpfen, mehr als der Nachahmer griechischer Form? Sind nicht die Wilden Künstler, die ihre eigene Form haben, stark wie die Form des Donners?

Der Donner äussert sich, die Blume, jede Kraft äussert sich als Form. Auch der Mensch. Ein Etwas treibt auch ihn, Worte zu finden für Begriffe, Klares aus Unklarem, Bewusstes aus Unbewusstem. Das ist sein Leben, sein Schaffen.

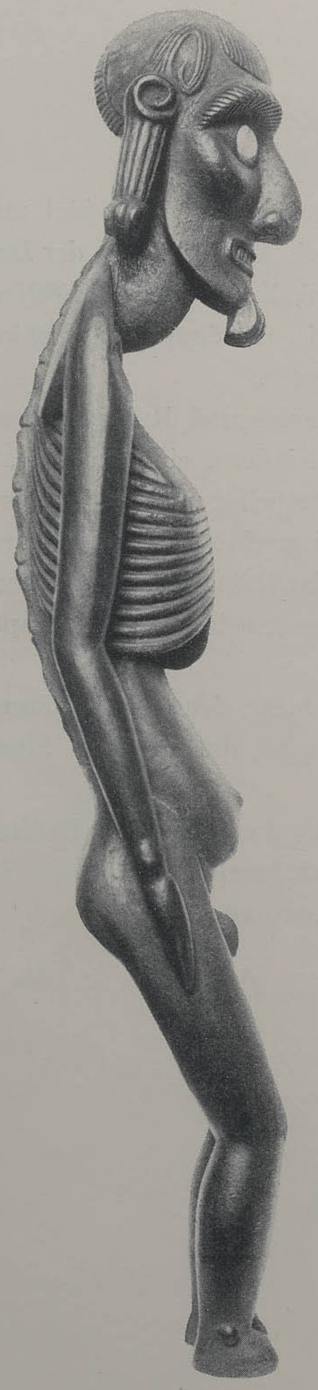
Wie der Mensch, so wandeln sich auch seine Formen.

Das Verhältnis der vielen Formen untereinander lässt uns die einzelne Form erkennen. Blau wird erst sichtbar durch Rot, die Grösse des Baumes durch die Kleinheit des Schmetterlings, die Jugend des Kindes durch das Alter des Greises. Eins und zwei ist drei. Das Formlose, das Unendliche, die Null bleibt unfassbar. Gott bleibt unfassbar.

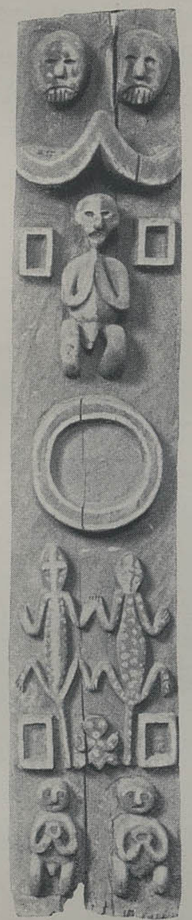
Der Mensch äussert sein Leben in Formen. Jede Kunstform ist Aeusserung seines inneren Lebens. Das Aeussere der Kunstform ist ihr Inneres.

Jede echte Kunstform entsteht aus einem lebendigen Wechselverhältnis des Menschen zu dem Tatsachenmaterial der Naturformen, der Kunstformen. Der Duft der Blume, das freudige Springen des Hundes, der Tänzerin, das Anlegen von Schmuck, der Tempel, das Bild, der Stil, das Leben eines Volkes, einer Zeit.

Die Blume öffnet sich beim Dämmern des Lichtes. Der Panther duckt sich beim Anblick der Beute und seine Kräfte wachsen als Folge ihres Anblicks. Und die Spannung seiner Kraft ergibt die Weite seines Sprunges. Die Kunstform, der Stil entsteht aus einer Spannung.



OSTERINSELN



KAMERUN

Auch Stile können an Inzucht zugrunde gehen. Die Kreuzung zweier Stile ergibt einen dritten, neuen Stil. Die Renaissance der Antike, der Schongauer- und Mantegnaschüler Dürer. Europa und der Orient.

In unserer Zeit fanden die Impressionisten den direkten Anschluss an die Naturerscheinungen. Die organische Naturform im Licht, in der Atmosphäre darzustellen, wurde ihre Parole. Sie wandelte sich unter ihren Händen.

Kunstformen der Bauern, der primitiven Italiener, der Holländer, Japaner und Tahitianer wurden ebenso zu Anregern wie die Naturformen selbst. Renoir, Signac, Toulouse-Lautrec, Beardsley, Cézanne, van Gogh, Gauguin. Sie alle sind so wenig Naturalisten wie Greco oder Giotto. Ihre Werke sind der Ausdruck ihres inneren Lebens, sie sind die Form dieser Künstlerseelen im Material der Malerei. Das braucht nicht auf das Vorhandensein einer Kultur zu deuten, einer Kultur, die für uns das wäre, was für das Mittelalter die Gotik war, einer Kultur, in der alles Form hat, Form, aus unserm Leben geboren, nur aus unserem Leben. Selbstverständlich und stark wie der Duft einer Blume.

Wir haben in unserer komplizierten und verworrenen Zeit Formen, die jeden unbedingt ebenso erfassen, wie der Feuertanz den Neger oder das geheimnisvolle Trommeln der Fakire den Inder. Der Privatgelehrte steht als Soldat neben dem Bauernsohn. Beiden fährt der Parademarsch gleichmässig durch die Glieder, ob sie wollen oder nicht. Im Kinematograph staunt der Professor neben dem Dienstmädchen. Im Varieté bezaubert die schmetterlingfarbene Tänzerin die verliebtesten Paare ebenso stark, wie im gotischen Dom der Feierton der Orgel den Gläubigen und Ungläubigen ergreift.

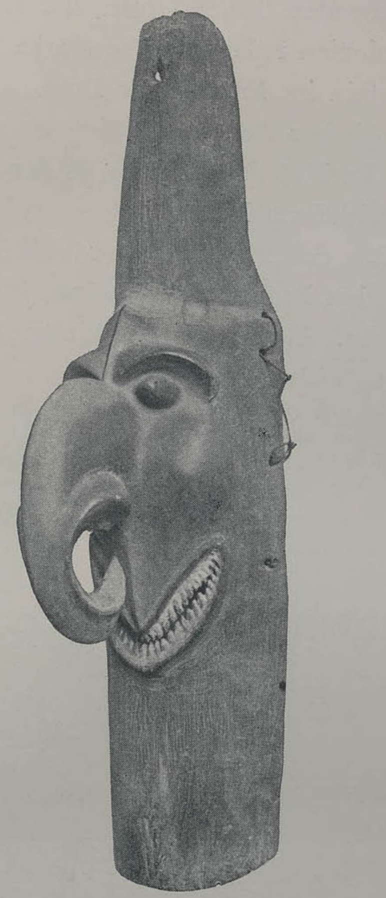
Formen sind starke Aeusserungen starken Lebens. Der Unterschied dieser Aeusserungen untereinander besteht im Material, Wort, Farbe, Klang, Stein, Holz, Metall. Jede Form braucht man nicht zu verstehen. Man braucht auch nicht jede Sprache zu lesen.

Die geringschätzige Handbewegung, mit der bis dato Kunstkenner und Künstler alle Kunstformen primitiver Völker ins Gebiet des Ethnologischen oder Kunstgewerblichen verweisen, ist zum mindesten erstaunlich.

Was wir als Bild an die Wand hängen, ist etwas im Prinzip Aehnliches, wie die geschnitzten und bemalten Pfeiler in einer Negerhütte. Für den Neger ist sein Idol die fassbare Form für eine unfassbare Idee, die Personifikation eines abstrakten Begriffs. Für uns ist das Bild die fassbare Form für die unklare, unfassbare Vorstellung von einem Verstorbenen, von einem Tier, einer Pflanze, von dem ganzen Zauber der Natur, vom Rhythmischen.

Stammt das Porträt des Dr. Gachet von van Gogh nicht aus einem ähnlichen geistigen Leben, wie die im Holzdruck geformte, erstaunte Fratze des japanischen Gauklers. Die Maske des Krankheitsdämons aus Ceylon ist die Schreckensgeste eines Naturvolkes, mit

MEXIKO



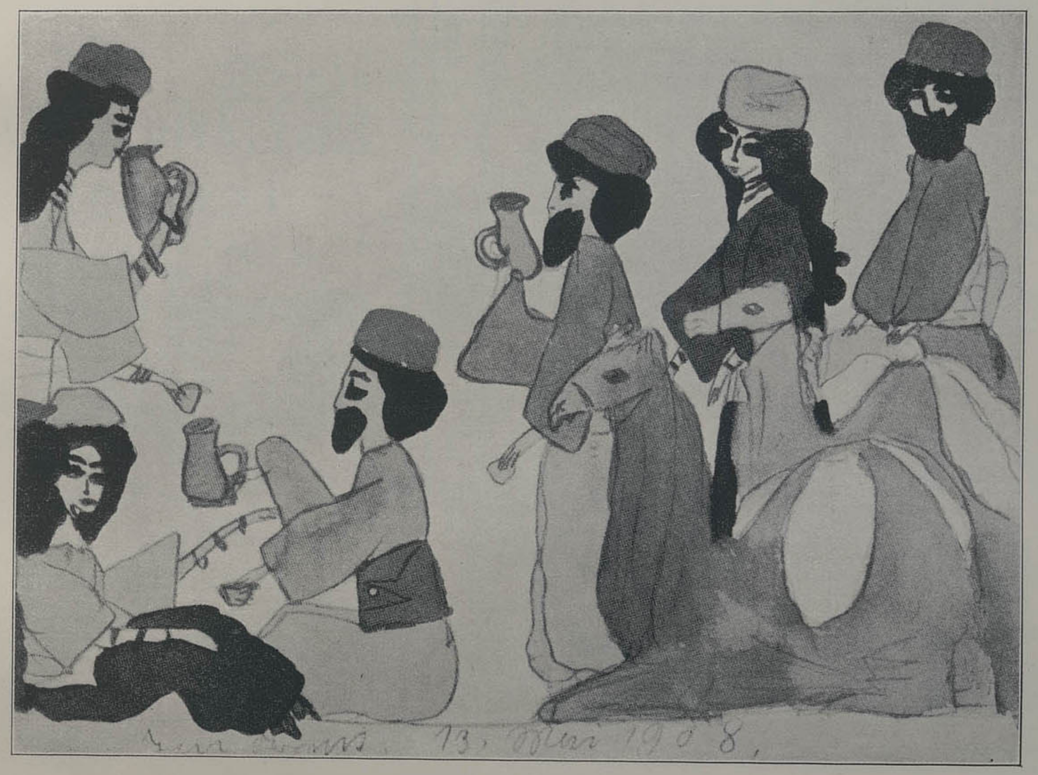
NEUKALEDONIEN

der seine Priester Krankes beschwören. Für die grotesken Zierate der Maske finden wir Analogien in den Baudenkmälern der Gotik, in den fast unbekannten Bauten und Inschriften im Urwalde von Mexiko. Was für das Porträt des europäischen Arztes die welken Blumen sind, das sind für die Maske des Krankheitsbeschwörers die welken Leichen. Die Bronzegüsse der Neger von Benin in Westafrika (im Jahre 1889 entdeckt), die Idole von den Osterinseln aus dem äussersten Stillen Ozean, der Häuptlingskragen aus Alaska und die Holzmaske aus Neukaledonien reden dieselbe starke Sprache wie die Schimären von Notre-Dame und der Grabstein im Frankfurter Dom.

Wie zum Hohn europäischer Aesthetik reden überall Formen erhabene Sprache. Schon im Spiel der Kinder, im Hut der Kokotte, in der Freude über einen sonnigen Tag materialisieren sich leise unsichtbare Ideen.

Die Freuden, die Leiden des Menschen, der Völker stehen hinter den Inschriften, den Bildern, den Tempeln, den Domen und Masken, hinter den musikalischen Werken, den Schaustücken und Tänzen. Wo sie nicht dahinter stehen, wo Formen leer, grundlos gemacht werden, da ist auch nicht Kunst.

ALASKA



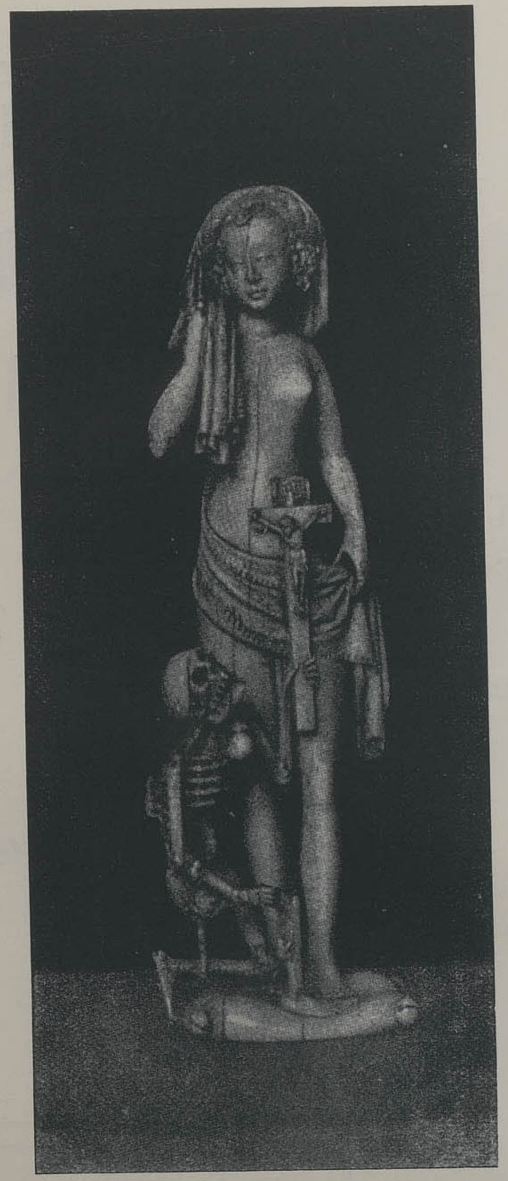
KINDERZEICHNUNG ARABER

DAS VERHÄLTNIS ZUM TEXT

VON ARNOLD SCHÖNBERG

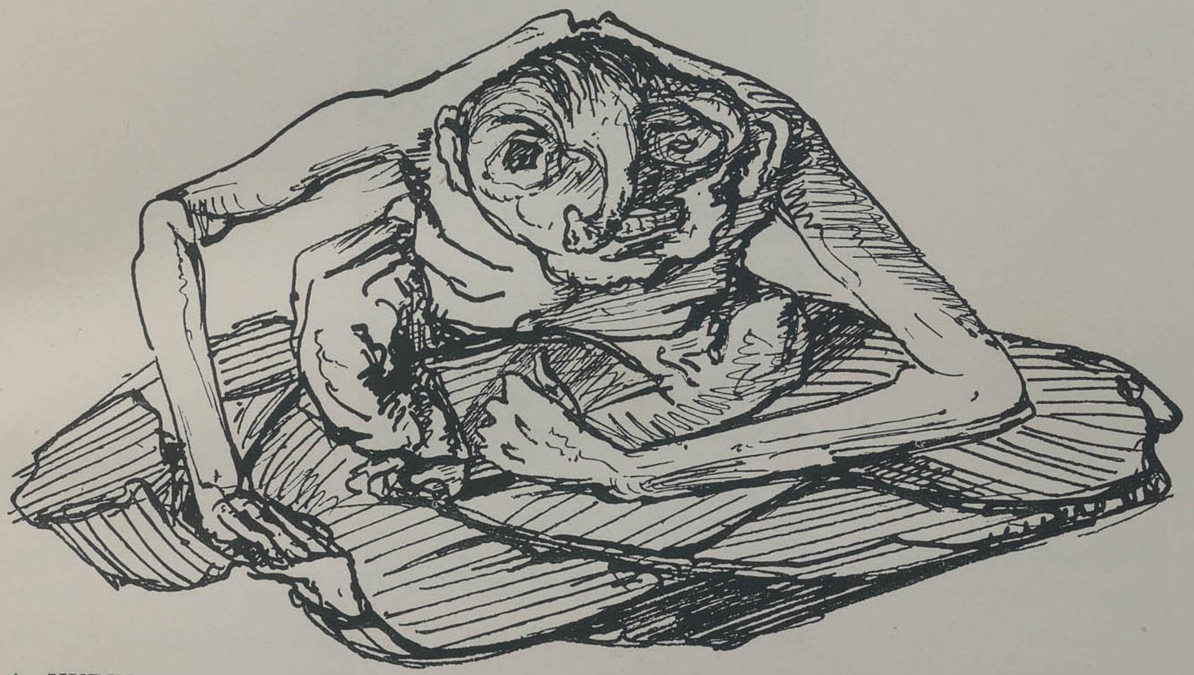
DEUTSCH (15. Jahrh.)

Es gibt relativ wenig Menschen, die imstande sind, rein musikalisch zu verstehen, was Musik zu sagen hat. Die Annahme, ein Tonstück müsse Vorstellungen irgendwelcher Art erwecken, und wenn solche ausbleiben, sei das Tonstück nicht verstanden worden oder es tauge nichts, ist so weit verbreitet, wie nur das Falsche und Banale verbreitet sein kann. Von keiner Kunst verlangt man Aehnliches, sondern begnügt sich mit den Wirkungen ihres Materials, wobei allerdings in den andern Künsten das Stoff-



ELFENBEINSKULPTUR

liche, der dargestellte Gegenstand, dem beschränkten Auffassungsvermögen des geistigen Mittelstandes von selbst entgegenkommt. Da der Musik als solcher ein unmittelbar erkennbares Stoffliches fehlt, suchen die einen hinter ihren Wirkungen rein formale Schönheit, die andern poetische Vorgänge. Selbst Schopenhauer, der erst durch den wundervollen Gedanken: „Der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse gibt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat,“ wirklich Erschöpfendes über das Wesen der Musik sagt, verliert sich später, indem er versucht, Einzelheiten dieser Sprache, *die die Vernunft nicht versteht*, in unsere Begriffe zu übersetzen. Obwohl ihm dabei klar sein muss, dass bei



A. KUBIN

dieser Uebersetzung in die Begriffe, in die Sprache des Menschen, welche Abstraktion, Reduktion aufs Erkennbare ist, das Wesentliche, die Sprache der Welt, die vielleicht unverständlich bleiben und nur fühlbar sein soll, verloren geht. Aber immerhin ist er berechtigt zu solchem Vorgehen, da es ja sein Zweck als Philosoph ist, das Wesen der Welt, den unüberblickbaren Reichtum, darzustellen durch die Begriffe, durch die nur allzuleicht zu durchschauende Armut. Und auch Wagner, wenn er dem Durchschnittsmenschen einen mittelbaren Begriff von dem geben wollte, was er als Musiker unmittelbar erschaut hatte, tat recht, wenn er Beethovenschen Symphonien Programme unterlegte.

Verhängnisvoll wird solch ein Vorgang, wenn er Allgemeinbrauch wird. Dann verkehrt sich sein Sinn ins Gegenteil: man sucht in der Musik Vorgänge und Gefühle zu erkennen, so als ob sie drin sein müssten. Während es sich bei Wagner in Wirklichkeit so verhält: der durch die Musik empfangene Eindruck „vom Wesen der Welt“ wird in ihm produktiv und regt eine Nachdichtung im Material einer andern Kunst an. Aber die Vorgänge und Gefühle, die in dieser Dichtung vorkommen, waren nicht in der Musik enthalten, sondern sind bloss das Baumaterial, dessen sich der Dichter nur darum bedient, weil der noch ans Stoffliche gebundenen Dichtkunst eine so unmittelbare, durch nichts getrübte, reine Aussprache versagt ist.

Ist nun schon diese Fähigkeit des reinen Schauens äusserst selten und nur bei hochstehenden Menschen anzutreffen, so begreift man, wie einige den Weg zum Musikgenuss versperrende zufällige Schwierigkeiten diejenigen, welche unter allen Kunstfreunden den

BAYERISCHES GLASBILD

niedrigsten Standpunkt einnehmen, in eine üble Situation bringen. Dass nämlich unsere Partituren immer schwerer lesbar werden, die relativ seltenen Aufführungen aber so rasch vorbeigehen, dass oft selbst der Sensitivste und Reinste nur flüchtige Eindrücke empfangen kann, macht es dem Kritiker, der berichten und beurteilen muss, dem aber meist die Fähigkeit fehlt, sich eine Partitur lebendig vorzustellen, unmöglich, auch nur mit jener Ehrlichkeit sein Amt zu versehen, zu der er sich vielleicht wenigstens dann entschlösse, wenn sie ihm nicht schadet. In absoluter Hilflosigkeit steht er der rein musikalischen Wirkung gegenüber, und deshalb schreibt er lieber über Musik, die sich irgendwie auf Text bezieht: über Programmusik, Lieder, Opern etc. Man könnte ihm das fast verzeihen, wenn man beobachtet, dass Theaterkapellmeister, von denen man etwas über die Musik einer neuen Oper erfahren möchte, fast ausschliesslich vom Textbuch, von der Theaterwirkung und von den Darstellern schwätzen. Es gibt ja wirklich, seitdem die Musiker gebildet sind und meinen, das beweisen zu müssen, indem sie sich vor dem Fachsimpeln hüten, kaum mehr Musiker, mit denen man über Musik reden kann! Aber Wagner, auf den man sich sehr gerne beruft, hat enorm viel über rein Musikalisches geschrieben; und ich bin sicher, er würde diese Folgen seiner missverstandenen Bestrebungen unbedingt desavouieren.

Nichts als ein bequemer Ausweg aus diesem Dilemma ist es daher, wenn ein Musikkritiker über einen Autor schreibt, seine Komposition werde den Worten des Dichters nicht gerecht. Der „Rahmen des Blattes“, in welchem es immer gerade an Raum mangelt, wenn notwendige Beweise zu erbringen wären, kommt stets bereitwilligst dem Mangel an Ideen zu Hilfe und der Künstler wird eigentlich wegen „Mangel an Beweisen“ schuldig gesprochen. Die Beweise für solche Behauptungen aber, wenn sie einmal erbracht

EGYPTISCH

werden, sind vielmehr Zeugen fürs Gegenteil, da sie nur aussagen, wie einer Musik machen würde, der keine machen kann, wie die Musik also keinesfalls aussehen dürfte, wenn sie von einem Künstler sein soll. Das trifft sogar in dem Fall zu, wo ein Komponist Kritiken schreibt. Selbst wenn's ein guter ist. Denn im Moment, wo er Kritiken schreibt, ist er nicht Komponist: nicht musikalisch inspiriert. Wäre er inspiriert, so beschriebe er nicht, wie das Stück zu komponieren ist, sondern komponierte es. Das geht für den, der's kann, sogar schneller und bequemer und ist überzeugender.

In Wirklichkeit kommen solche Urteile von der allerbanalsten Vorstellung, von einem konventionellen Schema, wonach bestimmten Vorgängen in der Dichtung eine gewisse Tonstärke und Schnelligkeit in der Musik bei absolutem Parallelgehen entsprechen müsse. Abgesehen davon, dass selbst dieses Parallelgehen, ja ein noch viel tieferes, auch dann stattfinden kann, wenn sich äusserlich scheinbar das Gegenteil davon zeigt, dass also ein zarter Gedanke beispielsweise durch ein schnelles und heftiges Thema wiedergegeben wird, weil eine darauffolgende Heftigkeit sich organischer daraus entwickelt, abgesehen davon, ist ein solches Schema schon deshalb verwerflich, weil es konventionell ist. Weil es dazu führte, auch aus der Musik eine Sprache zu machen, die für jeden „dichtet und denkt“. Und seine Anwendung durch Kritiker führt zu Erscheinungen, wie zu einem Aufsatz, den ich einmal irgendwo gelesen habe: „Deklamationsfehler bei Wagner“, in dem ein Flachkopf zeigte, wie er gewisse Stellen komponiert hätte, wenn Wagner ihm nicht zuvorgekommen wäre.

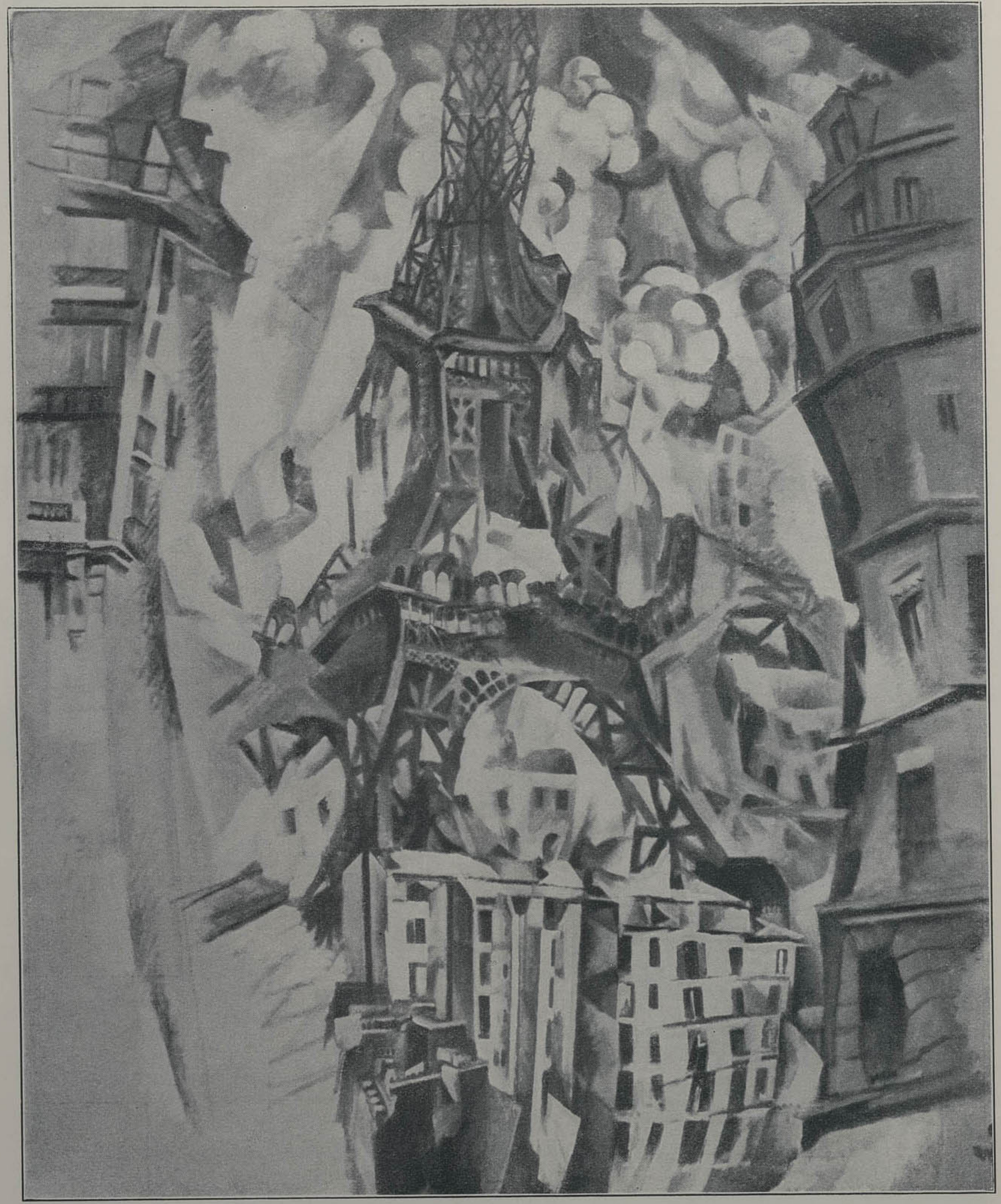
Ich war vor ein paar Jahren tief beschämt, als ich entdeckte, dass ich bei einigen mir wohlbekannten Schubert-Liedern gar keine Ahnung davon hatte, was in dem zugrundeliegenden Gedicht eigentlich vorgehe. Als ich aber dann die Gedichte gelesen hatte, stellte sich für mich heraus, dass ich dadurch für das Verständnis dieser Lieder gar nichts gewonnen hatte, da ich nicht im geringsten durch sie genötigt war, meine Auffassung des musikalischen Vortrags zu ändern. Im Gegenteil: es zeigte sich mir, dass ich, ohne das Gedicht zu kennen, den Inhalt, den wirklichen Inhalt, sogar vielleicht tiefer er-

MARKESASINSELN

fasst hatte, als wenn ich an der Oberfläche der eigentlichen Wortgedanken haften geblieben wäre. Noch entscheidender als dieses Erlebnis war mir die Tatsache, dass ich viele meiner Lieder, berauscht von dem Anfangsklang der ersten Textworte, ohne mich auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf der poetischen Vorgänge zu kümmern, ja ohne diese im Taumel des Komponierens auch nur im geringsten zu erfassen, zu Ende geschrieben und erst nach Tagen darauf kam, nachzusehen, was denn eigentlich der poetische Inhalt meines Liedes sei. Wobei sich dann zu meinem grössten Erstaunen herausstellte, dass ich niemals dem Dichter voller gerecht worden bin, als wenn ich, geführt von der ersten unmittelbaren Berührung mit dem Anfangsklang, alles erriet, was diesem Anfangsklang eben offenbar mit Notwendigkeit folgen musste.

Mir war daraus klar, dass es sich mit dem Kunstwerk so verhalte, wie mit jedem vollkommenen Organismus. Es ist so homogen in seiner Zusammensetzung, dass es in jeder Kleinigkeit sein wahrstes, innerstes Wesen enthüllt. Wenn man an irgendeiner Stelle des menschlichen Körpers hineinsticht, kommt immer dasselbe, immer Blut heraus. Wenn man einen Vers von einem Gedicht, einen Takt von einem Tonstück hört, ist man imstande, das Ganze zu erfassen. Genau so wie ein Wort, ein Blick, eine Geste, der Gang, ja sogar die Haarfarbe genügen, um das Wesen eines Menschen zu erkennen.

BAYERISCHES GLASBILD

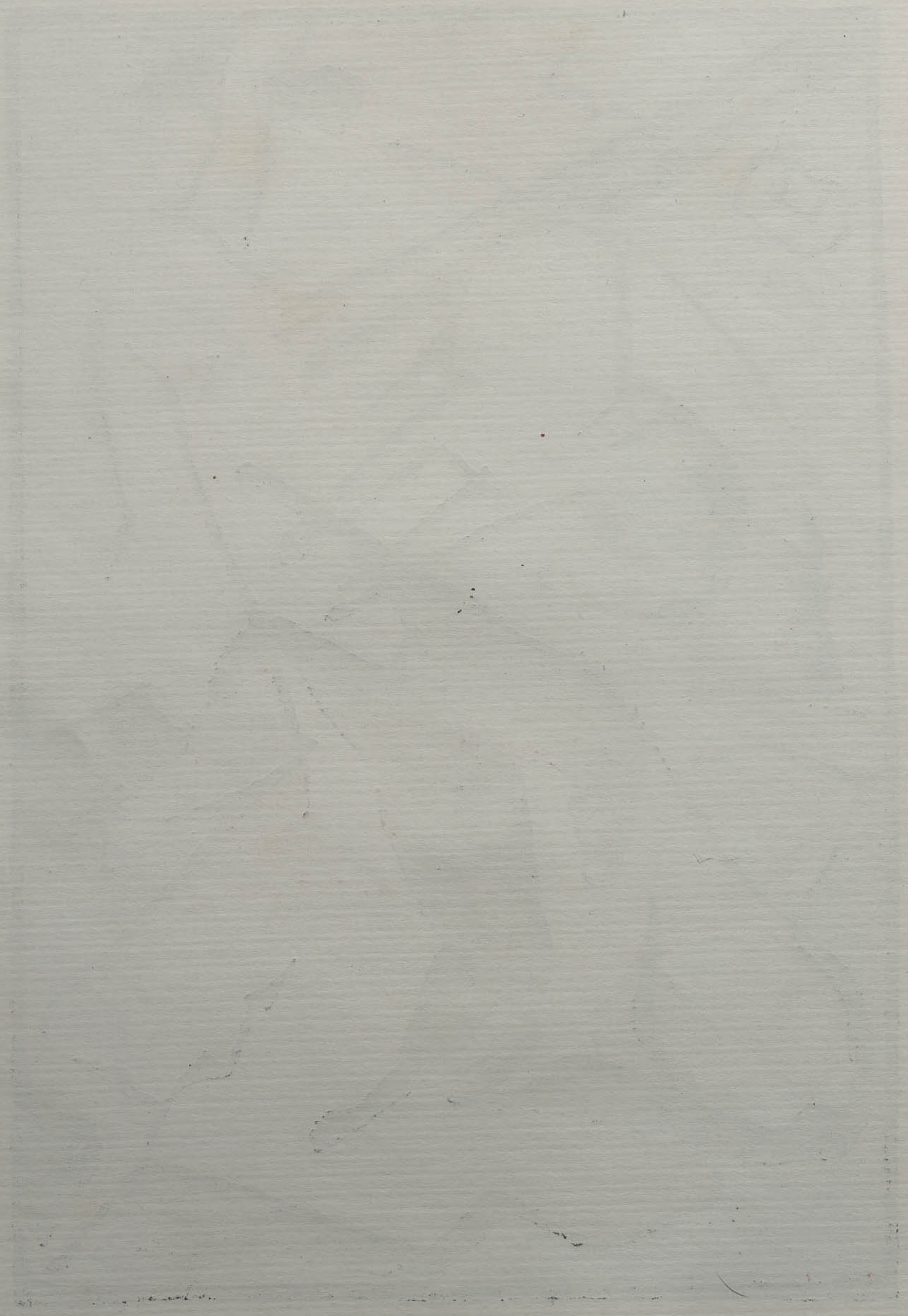


R. DELAUNAY TOUR EIFFEL

EL GRECO ST. JOHANNES

PFERDE nach Aquarell von F. Marc.

PFERDE nach Aquarell von F. Marc.



So hatte ich die Schubert-Lieder samt der Dichtung bloss aus der Musik, Stefan Georges Gedichte bloss aus dem Klang heraus vollständig vernommen. Mit einer Vollkommenheit, die durch Analyse und Synthese kaum erreicht, jedenfalls nicht übertroffen worden wäre. Allerdings wenden sich solche Eindrücke meist nachträglich an den Verstand und verlangen von ihm, dass er sie für einen umgänglichen Gebrauch herrichte, dass er zerlege und sortiere, messe und prüfe, dass er in jederzeit ausdrückbare Einzelheiten auflöse, was man als Ganzes besitzt, aber nicht verwenden kann. Allerdings geht sogar das künstlerische Schaffen oft diesen Umweg, ehe es zur eigentlichen Konzeption gelangt. Aber es sind Anzeichen vorhanden, dass sogar die andern Künste, denen Stoffliches scheinbar näher liegt, zur Ueberwindung des Glaubens an die Allmacht des Verstandes und des Bewusstseins gelangen. Und wenn Karl Kraus die Sprache Mutter des Gedankens nennt, W. Kandinsky und Oskar Kokoschka Bilder malen, denen der stoffliche äussere Gegenstand kaum mehr ist, als ein Anlass, in Farben und Formen zu phantasieren und sich so auszudrücken, wie sich bisher nur der Musiker ausdrückte, so sind das Symptome für eine allmählich sich ausbreitende Erkenntnis von dem wahren Wesen der Kunst. Und mit grosser Freude lese ich Kandinskys Buch „Ueber das Geistige in der Kunst“, in welchem der Weg für die Malerei gezeigt wird und die Hoffnung erwacht, dass jene, die nach dem Text, nach dem Stofflichen fragen, bald ausgefragt haben werden.

Dann wird auch klar werden, was in einem andern Fall schon klar war. Kein Mensch zweifelt daran, dass ein Dichter, der einen historischen Stoff bearbeitet, sich mit der grössten Freiheit bewegen darf und dass, wenn ein Maler heute noch Historienbilder malen wollte, er nicht genötigt wäre, mit einem Geschichtsprofessor zu konkurrieren. Weil man sich an das zu halten hat, was das Kunstwerk geben will, und nicht an das, was sein äusserer Anlass ist. Weil also auch bei allen Kompositionen nach Dichtungen die Genauigkeit der Wiedergabe der Vorgänge für den Kunstwert ebenso irrelevant ist, wie für das Porträt die Aehnlichkeit mit dem Vorbild, wo doch nach hundert Jahren keiner diese Aehnlichkeit mehr kontrollieren kann, während noch immer die Kunstwirkung bestehen bleibt. Und nicht deshalb besteht, weil, wie vielleicht die Impressionisten meinen, ein wirklicher Mensch, nämlich der scheinbar dargestellte, sondern der Künstler uns anspricht, der sich hier ausgedrückt hat, der, dem in einer höheren Wirklichkeit das Porträt ähnlich zu sehen hat. Hat man das eingesehen, so ist es auch leicht zu begreifen, dass die äusserliche Uebereinstimmung zwischen Musik und Text, wie sie sich in Deklamation, Tempo und Tonstärke zeigt, nur wenig zu tun hat mit der innern und auf derselben Stufe primitiver Naturnachahmung steht, wie das Abmalen eines Vorbildes. Und dass scheinbares Divergieren an der Oberfläche nötig sein kann wegen eines Parallelgehens auf einer höheren Ebene. Dass also die Beurteilung nach dem Text ebenso verlässlich ist wie die Beurteilung der Eiweissstoffe nach den Eigenschaften des Kohlenstoffs.

Die Geburt, das letzte Scheiden — alles gibt der Himmelsherrscher.
Krötenstimme, Jasminblume — alles gibt der Himmelsherrscher.
Sommerhitze, Frühlingsblumen, Trauben des gebräunten Herbstes,
In den Bergen Schneelawinen — alles gibt der Himmelsherrscher.
Den Gewinn und die Ruine, auf der Reise Glück und Sterben,
Königsmacht und Spinngewebe — alles gibt der Himmelsherrscher.
Schelmenblick dem Mundschenkauge, Weisenehre — weissen Haaren,
Stramme Haltung und den Buckel — alles gibt der Himmelsherrscher.
Euphratstrom, Gefängnistürme, Felsenmauern, Wüstenfernen,
Alles, was mein Auge sieht — alles gibt der Himmelsherrscher.
Ist mein Schicksal — Macht des Lachens, die Begegnungs-, Scheidungsklänge,
Ich verwünsche nicht mein Schicksal — alles gibt der Himmelsherrscher.

HOLZFIGUREN
(Malayisch)

Aus „Der Kranz der Frühlinge"
von M. Kusmin,
ins Deutsche übersetzt von K.

CÉZANNE

DIE KENNZEICHEN DER ERNEUERUNG IN DER MALEREI

VON ROGER ALLARD [1])

Die Entfaltung eines malerischen Stiles mitzuerleben bis zu seiner Verknöcherung und seinem Tode, der überdauert wird von dem Pseudostile seiner Epigonen, bildet für den Geist die beste Schule, die Gesetzmässigkeit künstlerischer Evolutionen zu studieren.

[1]) Uebersetzung des französischen Manuskriptes.

Nachdem heute der Impressionismus der Vergangenheit angehört, können wir seine historische Beziehung nicht nur, wie es bis jetzt so oft getan wurde, zu der ihm unmittelbar vorausgegangenen Periode aufdecken, sondern auch zu der ihm folgenden, zu der Kunst unserer Tage.

Die unleugbaren Analogien des Impressionismus mit dem Naturalismus, vor allem in der späteren Periode, sind wohl der tiefere Grund, warum der Impressionismus zu keiner grossen Stilbildung zu führen vermochte. Während in allen anderen Zeiten grosse Kunstepochen schulbildend waren und die Formen der grossen Erneuerer feste Stile schufen, gönnten die engen Grenzen des impressionistischen Prinzips nur drei bis vier grossen Künstlern die volle Entfaltung ihrer Persönlichkeit.

Ueberraschende Reaktionen folgten, wie der Neo-Impressionismus, der im Grunde eine versteckte Restauration war und schliesslich zum Feinschmeckertum auswuchs. Sogar das grosse Erbe Cézannes wurde zerpflückt und die Mühsal seiner Entdeckungen zur leichten Ware gemacht, während Cézannes Kunst das Arsenal ist, aus dem heute die moderne Malerei sich die Schwerter zum ersten Waffengange holt, um Naturalismus, falsche Literatur und Pseudoklassizismus aus dem Felde zu schlagen; der Kampf geht heute um andere Dinge.

Diese kurze Vorgeschichte des ,,Kubismus" bis zu seiner endlichen Formulierung in der Kunst darzustellen, scheint uns wichtig, um den Trivialitäten und falschen Berichten zu begegnen, die sich heute in allen Revuen und Zeitungen über den berüchtigten Kubismus breit machen.

* * *

Was ist der Kubismus?[1]

In erster Linie der bewusste Wille, in der Malerei die Kenntnis von Mass, Volumen und Gewicht wiederherzustellen.

Statt der impressionistischen Raumillusion, die sich auf Luftperspektive und Farbennaturalismus gründet, gibt der Kubismus die schlichten, abstrakten Formen in bestimmten Beziehungen und Massverhältnissen zueinander. Das erste Postulat des Kubismus ist also die Ordnung der Dinge, und zwar nicht naturalistischer Dinge, sondern abstrakter Formen. Er fühlt den Raum als ein Zusammengesetztes von Linien, Raumeinheiten, quadratischen und kubischen Gleichungen und Wagverhältnissen.

[1]) Vgl. verschiedene Artikel darüber in l'Art Libre (Nov. 1910), Les Marches du Sud-Ouest (Juni 1911), La Revue Indépendante (Aug. 1911), La Côte (Okt.—Nov. 1911) etc.

LE FAUCONNIER

In dieses mathematische Chaos eine künstlerische Ordnung zu bringen, ist die Aufgabe des Künstlers. Er will den latenten Rhythmus dieses Chaos erwecken.

Für diese Anschauung ist jedes Weltbild ein Zentrum, dem die verschiedenartigsten Kräfte streitend zustreben. Der äusserliche Gegenstand des Weltbildes ist nur der Vorwand oder besser gesagt: Das Argument der Gleichung. Er war gewiss von jeher nichts anderes in der Kunst — nur lag dieser letzte Sinn jahrhundertelang in einem tiefen Verstecke, aus dem ihn heute die moderne Kunst zu holen sucht.

Ist es nicht merkwürdig, wie schwer es unsern heutigen Kritikern und Aestheten fällt, die Berechtigung einer Umwertung des Naturbildes in eine exakte und abstrakte Formenwelt der bildenden Kunst zuzugestehen, während ihnen auf anderen Gebieten, in

Musik und Poesie, eine ähnliche Abstraktion ein selbstverständliches Postulat ist? Camille Mauclair z. B. sieht im Kubismus nichts anderes als eine scholastische Sophistik, die zur Sterilisierung des schöpferischen Gedankens führt. Er vergisst, dass zum Genuss eines Kunstwerkes zwei schöpferische Wesen gehören: Einmal der Künstler, der es schafft, der grosse Erreger und Erfinder, und zum anderen der Beschauer, dessen Geist den Rückschluss zur Natur finden muss — je weitere Wege beide wandern, um sich schliesslich am selben Ziel zu finden, desto schöpferischer arbeiteten beide.

Jeder, der aufmerksam seinen eigenen ästhetischen Genussempfindungen nachgeht, wird die Wahrheit dieses Satzes fühlen.

Wenn manche die Möglichkeit einer gesetzmässigen Ergründung ästhetischer Wirkungen von vornherein verneinen, so könnte man sie wieder fragen, ob wohl Ordnung dasselbe sei als Unordnung? Kann oder muss der menschliche Geist hier nicht mit Thesen und Unterscheidungen eintreten? Womit nicht geleugnet wird, dass alle Werte in der Welt und nicht zum wenigsten die ästhetischen relativ und wandelbar sind.

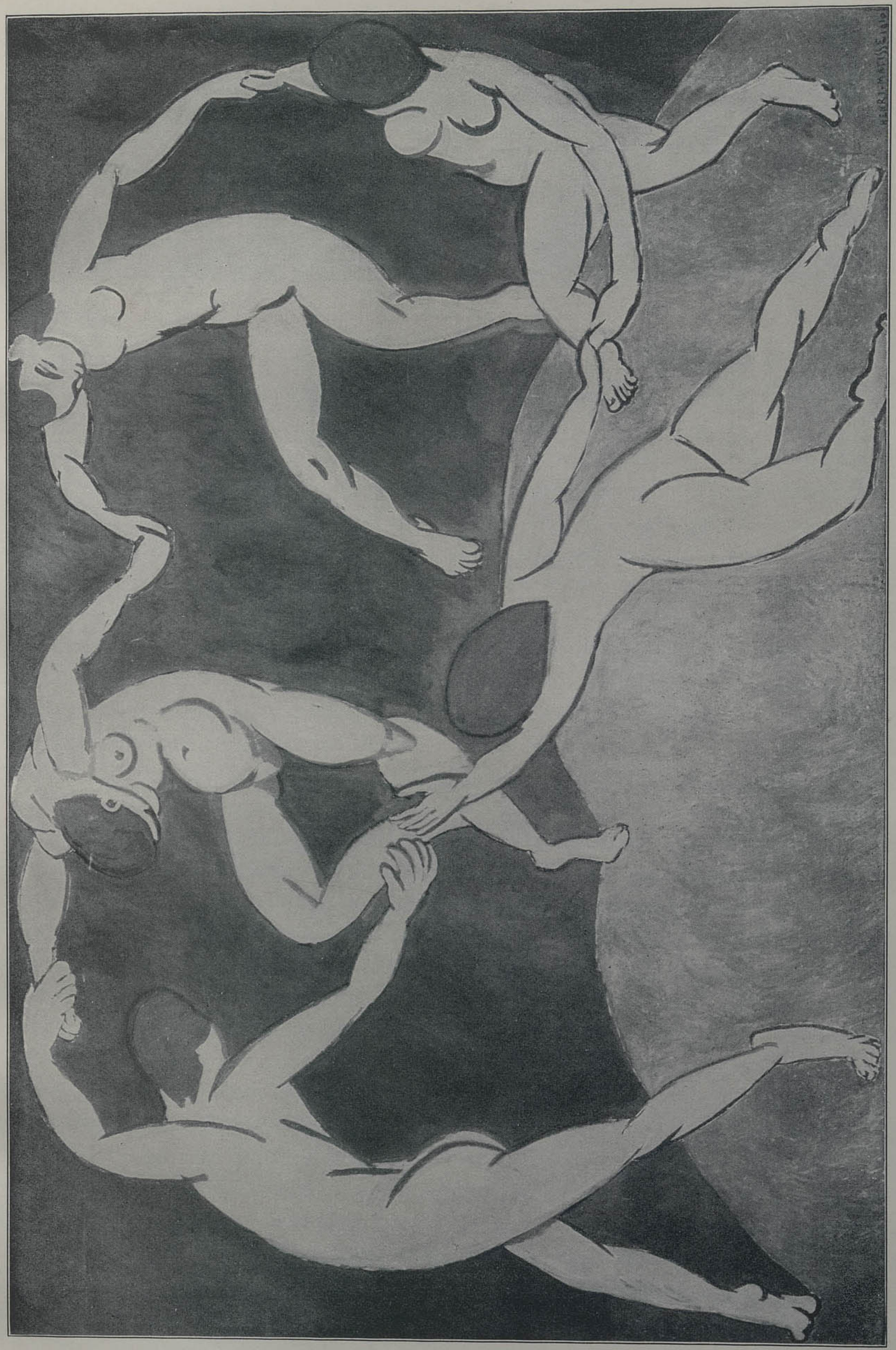
* * *

Es erübrigt noch, einige Worte über die Ausdrucksformen und Mittel zu sagen, die in dem weiten System des Kubismus bis heute Anwendung gefunden haben; denn die Entwicklung dieser Ideen liegt noch in den ersten Anfängen.

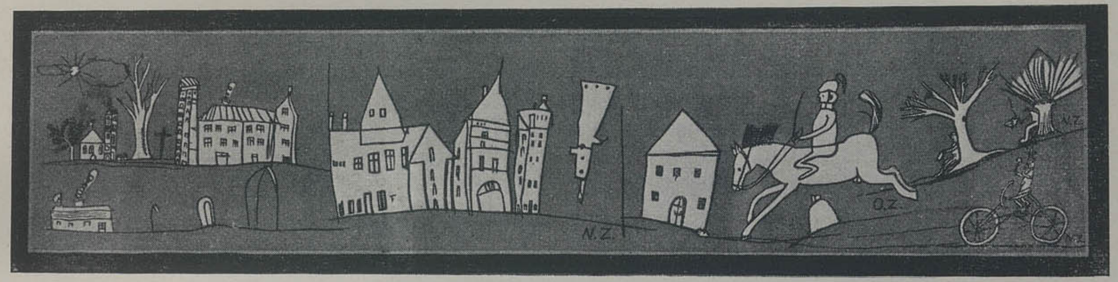
Man entmaterialisierte das Weltbild, indem man seine einzelnen Teile voneinander zu lösen versuchte; andere suchten ein System, die Gegenstände umzubilden, bis sie zu abstrakten kubistischen Formen und Formeln wurden, zu Gewichten und Massen.

Es kamen die Ideen der Futuristen („le cinematisme"), die an die Stelle der alten europäischen Gesetze der Perspektive eine neue, gewissermassen zentrifugale Perspektive setzen, die dem Beschauer nicht mehr einen bestimmten Platz anweist, sondern sozusagen um das Objekt herumführt; andere versuchen eine gegenseitige Durchdringung der Objekte, um den Ausdruck der Bewegung zu steigern.

Freilich ergibt keiner dieser Gedanken, getrennt oder vereint, einen künstlerischen Kanon für das Schaffen, ihre erschreckende Fruchtbarkeit trägt vielmehr das schlimme Merkmal der Dekadence. Auf solcher Basis lässt sich kein gesundes ästhetisches Gebäude aufführen. In der Literatur haben wir heute dieselbe Bewegung: Der heisse Drang nach Synthese treibt die Geister zu willkürlichen Aufstellungen, die die Poesie ins Pittoreske treiben, das zugleich die Schwelle zur gemiedenen — Anekdote ist; ein gefährlicher circu-



HENRI MATISSE — LA DANSE



lus vitiosus, der die Geister bannte. So erscheint uns der Futurismus eine Wucherung am gesunden Stamm der Kunst.

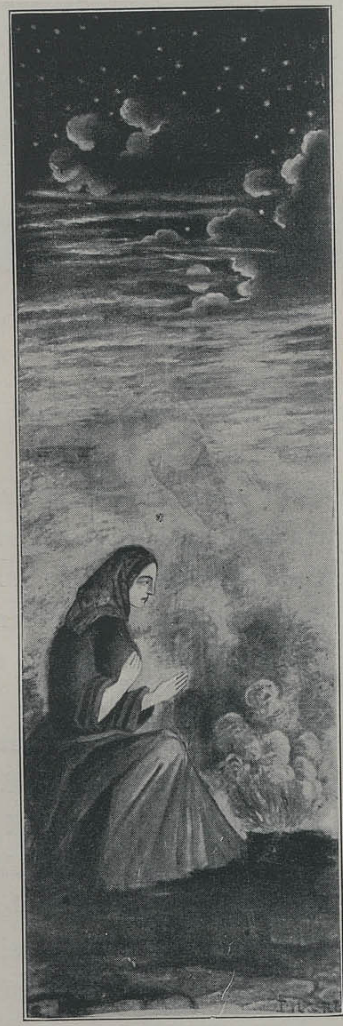
Hier, wo wir das Recht der neuen, konstruktiven Bewegung in der Kunst proklamieren, wenden wir uns aber in Verteidigung der guten Sache gegen jene romantische Anschauung, die dem Schaffenden das Denken und die Spekulation überhaupt verbieten will und ihn nur als Inspirierten und Träumer sehen will, dessen linke Hand nicht weiss, was die rechte tut.

Das erste und vornehmste Recht des Künstlers ist, ein bewusster Baumeister seiner Ideen zu sein.

Wie viele hochbegabte Künstler unserer Tage verbluteten an ihrem Werke in Nichtachtung ihres Rechtes, b e w u s s t zu arbeiten. Die Aufrichtigsten unter ihnen erkannten die eiserne Notwendigkeit neuer ästhetischer Gesetze und des Wissens um diese Gesetze.

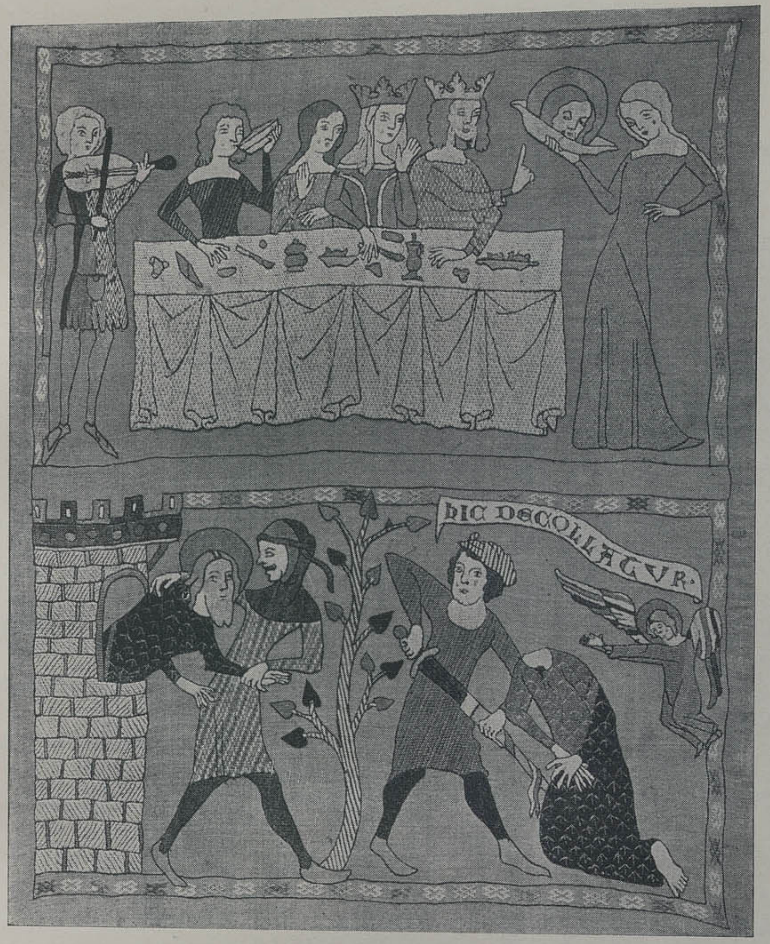
Der Kubismus ist keine neue Phantasmagorie der „Wilden", kein Skalptanz um die Altäre der „Offiziellen", sondern der ehrliche Schrei nach einer neuen Disziplin.

Unter diesem Gesichtspunkt ist auch der alte Streit um die Priorität seiner Entdeckung ausserordentlich belanglos. Fraglos haben Derain, Braque und Picasso die ersten formalen Versuche im kubistischen Sinne gemacht, denen dann bald systematischere Werke von anderen folgten. Wir schulden es dem Geist und Temperament dieser Künstler, ihre Namen an die Spitze dieser objektiven Betrachtung zu stellen, die nicht so sehr die Talente zu werten sich unterfängt, als lediglich die Kurve der Entwicklung zu zeigen. Diese Kurve hat seit dem Herbstsalon 1910 eine sehr präzise Richtung angenommen. Die Ausstellungen der Indépendants und des Herbstsalons von 1911 brachten dann schliesslich die entscheidende Klarheit, so dass man von einer „Erneuerung" der Malerei reden durfte. Bemerkenswert war die Haltung der Kritik, die aus ihrer bisherigen Reserve herausging und bitterböse und beleidigend wurde. Sie hätte sich die Sprünge einiger junger Füchse gefallen lassen; aber dass man sie vor eine ernste Bewegung stellte, die den endlichen Zusammenbruch der greisenhaften Kunst herbeizuführen drohte, das schien ihr unerträglich. Sie drückte allzu deutlich ihr Befremden darüber aus, dass diese neuen Maler gar nicht daran zu denken schienen, ihnen den Sand aus den müden Augen zu reiben, um die Athletik dieser neuen Bilder sehen zu können. Die Kritik verlor so alle Fassung vor dem unübersehbaren, pulsierenden Leben dieser reichen Bewegung, die sie am liebsten als Massenmystifikation hin-



CÉZANNE

zustellen versuchte; freilich vergeblich, denn es standen zu starke Grössen in den Reihen der neuen Maler, wie Metzinger oder Le Fauconnier, der in die feine Architektur seiner Raumgebilde die vornehme Reserve seines nördlichen Charakters legt. Dann Albert Gleizes, der seine reiche Vorstellungswelt in logische Konstruktionen zwingt. Dann Fernand Leger, ein unermüdlicher Sucher neuer Massverhältnisse; schliesslich der malerische Robert Delaunay, der am weitesten die Flächenarabeske überwunden hat und uns den Rhythmus der grossen, unbegrenzten Tiefen zeigt.



STICKEREI (14. Jahrh.)

Abseits von der traumhaften Kunst Rouaults und ohne Anschluss an den begabten und feinsinnigen Matisse geht diese Phalanx ihrem hohen Ziel entgegen. Zu ihnen zählt auch die stilvolle Marie Laurencin und R. de la Fresnaye, voll Tradition und Schulung und voll neuer Formen. Ist es nicht ein untrügliches Zeichen der Stärke der Bewegung, dass sie die fremdesten Elemente, in innerer Wahlverwandtschaft, in ihren Bannkreis zieht. Dunoyer de Segonzac, L. Albert Moreau, Marchand, Dufy, Lhote, Marcel Duchamp, Boussingault und viele andere Namen, von denen zu sprechen mir hoffentlich bald Gelegenheit geboten wird.

Auch bei den Bildhauern, wie Duchamp-Villon und Alexandre Archipenko, erleben wir die Wendung zu den neuen Ideen.

Die neue geistige Bewegung ist auch keine innerfranzösische mehr, nachdem vom Auslande her derselbe Ruf zur Erneuerung der Kunst ertönt.

Ist es wohl möglich, in dieser trotzigen Bewegung etwas anderes zu erkennen, als die Auflehnung gegen eine verbrauchte Aesthetik und gleichzeitig die Schöpfung eines neuen Kanons, der unserm Leben Stil und innere Schönheit geben soll?

Im Jahre 1807 sagte Goethe, „in der Malerei fehle schon längst die Kenntnis des Generalbasses, es fehle an einer aufgestellten, approbierten Theorie, wie es in der Musik der Fall ist".

(Goethe im Gespräch, S. 94, Insel-Verlag 1907.)

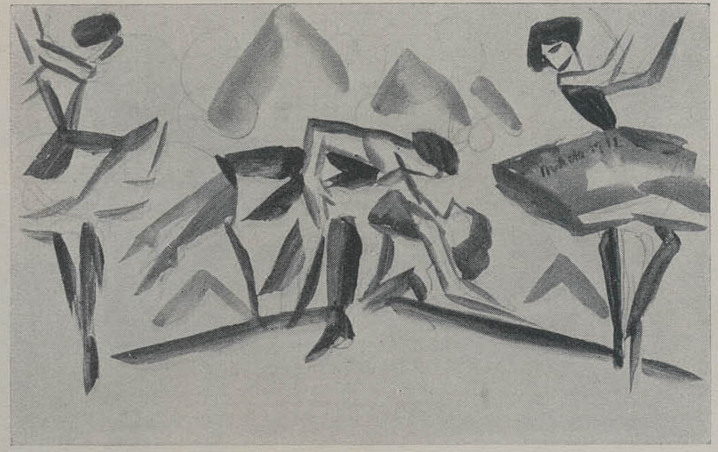
ÜBER ANARCHIE IN DER MUSIK

VON TH. v. HARTMANN

HOLZFIGUREN (Malayisch)

Aeussere Gesetze existieren nicht. Alles, wogegen sich die innere Stimme nicht sträubt, ist erlaubt. Dies ist im allgemeinen Sinne und also im Sinne der Kunst das einzige Lebensprinzip, welches einst durch den grossen Adepten des Verbum incarnata verkündigt wurde.

Und so ist in der Kunst im allgemeinen und im besonderen in der Musik jedes Mittel, welches aus der inneren Notwendigkeit entsprungen ist, richtig. Der Komponist will das zum Ausdruck bringen, was im Augenblick der Wille seiner inneren Intuition ist. Dabei kann es leicht vorkommen, dass er eine Klangkombination notwendig braucht, die in der gegenwärtigen Theorie als kakophonisch bezeichnet wird. Es ist klar, dass dieses Urteil der Theorie nicht als Hindernis in diesem Falle angesehen werden darf. Der Künstler ist vielmehr gezwungen, diese Kombination zu verwenden, da ihre Verwendung durch seine innere Stimme bestimmt wurde: das Korrespondieren der Ausdrucksmittel mit der inneren



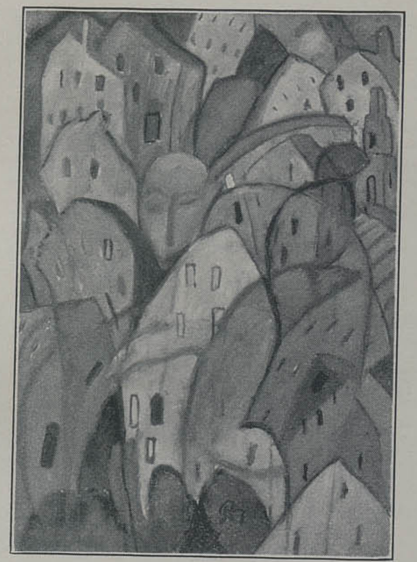
A. MACKE

Notwendigkeit ist das Wesen des Schönen eines Werkes. Die Ueberzeugungskraft der Schöpfung, die vollkommen von diesem Korrespondieren abhängig ist, zwingt schliesslich den Zuhörer trotz den neuen Mitteln die Schönheit des Werkes anzuerkennen. Wenn wir diesen Standpunkt zum Prinzip unserer Urteile erheben, so beseitigen wir dadurch die Schwierigkeiten der künstlerischen Wertung der Musikanarchisten unserer Zeit, d. h. der Komponisten, die bei dem Ausdruck ihres künstlerischen ,,Ich" keine äusseren Grenzen kennen und nur der inneren Stimme gehorchen[1]).

So ist jeder beliebige Zusammenklang, jede beliebige Folge der Tonkombinationen möglich. Und doch gerade hier stossen wir auf die grosse Frage, welche nicht nur der Musik allein, sondern jeder Kunst eigen ist. Alle Mittel sind gleichberechtigt; werden sie aber in ihrer Summe die gewünschte Wirkung auf das Sinnesorgan ausüben, welches zum Gebiete dieser Kunst gehört? Anders gesagt können die Empfindungsgesetze unserer Sinnesorgane unüberwindliche Schranken der absoluten Freiheit in der Mittelwahl aufstellen? Diese Gesetze sind oft unbesiegbar. Das Ueberschreiten derselben führt, wie man es oft beobachten kann, zu dem Uebergewicht der nebensächlichen Teile des Werkes, wodurch das Hauptelement zum Schweigen gebracht wird. Dies geschieht durch einen geheimnisvollen Kampf der gemeinsam angewendeten Mittel, welches eine Interferenz der

[1]) Es ist angebracht, hier zu bemerken, dass die Anwendung neuer Mittel selbstverständlich kein genügender Massstab des künstlerischen Wertes ist, und dass andererseits trotz unserem Drang zu neuen Mitteln auch heute ein hochkünstlerisches Werk entstehen kann, welches die Grenzen der klassischen Formen nicht überschreitet.

BALDUNG-GRIEN HOLZSCHNITT

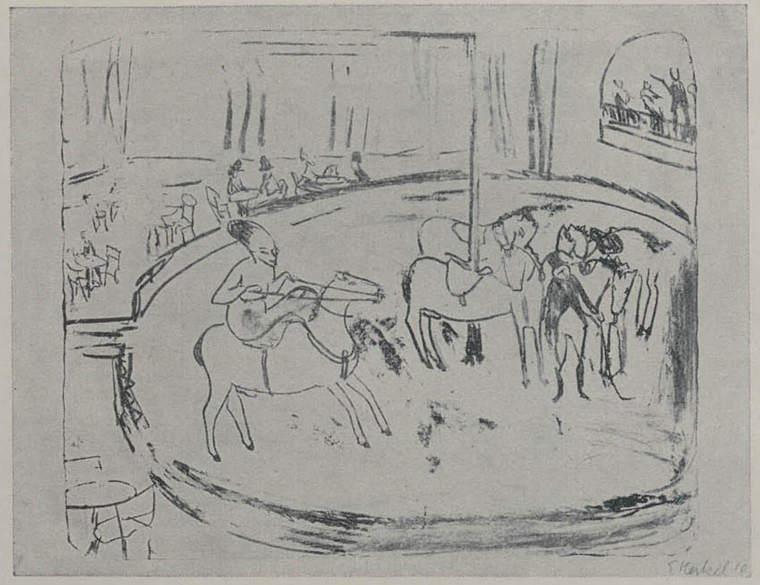


A. BLOCH

gemeinsamen Wirkung der Mittel auf unsere Sinnesorgane verursacht. Wollen wir z. B. annehmen, dass es dem Komponisten notwendig ist, den Zuhörer durch einen gewissen sonderbaren Zusammenklang zu erschüttern. Es ist klar, dass zum Erreichen dieses Zweckes eine Reihe anderer, dem Hauptzusammenklang entgegengesetzter Zusammenklänge notwendig vorhergegangen sein müssen, sonst würde unser Ohr durch Anwendung unserem Zweck gleichartiger Mittel an diese Art Mittel gewöhnt und dadurch nicht mehr imstande sein, auf die notwendige Kombination stark zu reagieren.

Mich erwartet die Erwiderung: man darf sich nicht auf unsere Sinnesorgane verlassen, sie sind nicht vollkommen; sie sind ausserdem von vornherein unbewusst an bestimmte Formeln gewöhnt, die wir für Axiome halten; andererseits wird das Gehör wie alles in der Welt entwickelt: das, was dem Musiker zu alten Zeiten als etwas falsches vorkam, ist für das gegenwärtige Ohr ein Wohlklang.

Darauf möchte ich folgendes erwidern: ebenso wie alles ganz unzweifelhaft sich entwickelt und verschiedenen Aenderungen unterliegt, wie alles zu seinem Ideal, zu einem unendlich weit entfernten Punkt strebt, ebenso werden sich auch die Gesetze unseres Gehörs unendlich entwickeln und vervollkommnen. Unzweifelhaft sind aber die Keime der künftigen idealen Gehörfunktionen schon in unserem gegenwärtigen Ohr vorhanden und die Gesetze des idealen Gehörs werden trotz ihrer grossen Entfernung von unseren Zeiten doch im Grunde mit den Gesetzen unseres gegenwärtigen Gehörs verwandt sein. Andererseits



E. HECKEL

ist oft das, was wir zum Gesetz unseres Gehörs erheben, in Wirklichkeit kein Gesetz: oft haben sich die Theoretiker beim Untersuchen dieser Gesetze nicht an den Herrn auf diesem Gebiete gewendet, d. h. an unser Ohr, sondern an seinen Nachbarn, die Vernunft, die auf künstlerischem Gebiete leider nicht immer kompetent ist. Dies führte oft zu sehr traurigen Folgen, deren schwere Hand sich im Laufe ganzer Epochen der musikalischen Entwicklung spüren liess. Man braucht sich nur an die Zeiten erinnern, als die Sexten und Terzen von Theoretikern für unerlaubte Missklänge gehalten wurden. Allerdings zeichnet sich auch unsere Zeit nicht durch tiefe Kenntnisse der Gesetze unseres Ohres aus, was durch die vollkommene Unzuverlässigkeit der gegenwärtigen Musiktheorie in bezug auf neue Mitklänge im Laufe der letzten zehn Jahre zu beweisen ist. Diese Unzuverlässigkeit kann aber den Glauben an neue Untersuchungen auf dem Gebiete der Gehörgesetze nicht umstürzen, da diese Gesetze zweifellos existieren.

Hier gelangen wir zu dem Gordiasknoten, es fragt sich: geht unsere innere Stimme in ihrer schöpferischen Kraft unfehlbar Hand in Hand mit den wirklichen Gesetzen unserer Sinne (in unserem Fall — des Ohres) oder übersetzt unsere unbewusste schöpferische Kraft manchmal nicht vollkommen klar unsere Bestrebungen in die Sprache unserer Gefühle, und ist hier zur vollkommenen klaren Uebersetzung die bewusste Hilfe der Sinnesgesetze notwendig oder nicht? Mir scheint das Eingreifen des bewussten Elementes notwendig, sogar unbedingt notwendig, aber natürlich in den Grenzen der Bereicherung der schöpfe-

RUSSISCHES VOLKSBLATT

rischen Mittel, d. h. soweit dieses bewusste Element neue Möglichkeiten eröffnet, neue Welten entdeckt. Hier liegt die grosse Zukunft der kommenden Theorie der Musik und ebenso der anderen Künste, die nicht das trockene „man darf" oder „man darf nicht" verkünden wird, sondern sagen wird: „in diesem Fall darf das eine, das andere oder noch ein anderes Mittel angewendet werden", und diese Mittel werden vielleicht den früheren verwandt sein und doch werden sie möglicherweise viel stärkere Möglichkeiten offenbaren, als die, welche uns durch das unbewusste Gefühl allein zur Verfügung gestellt werden.

Es soll also das Prinzip der Anarchie in der Kunst begrüsst werden. Nur dieses Prinzip kann uns zur strahlenden Zukunft, zur neuen Wiedergeburt führen. Es soll aber auch die neue Theorie den weiteren kühnen Pfadsuchern nicht den Rücken drehen. Vielmehr soll sie die Kunst, indem sie die wahren Sinnesgesetze entdeckt, zur noch grösseren bewussten Freiheit, zu anderen neuen Möglichkeiten führen.

DIE KOMPOSITIONSMITTEL BEI ROBERT DELAUNAY

VON E. v. BUSSE

GRIECHISCH

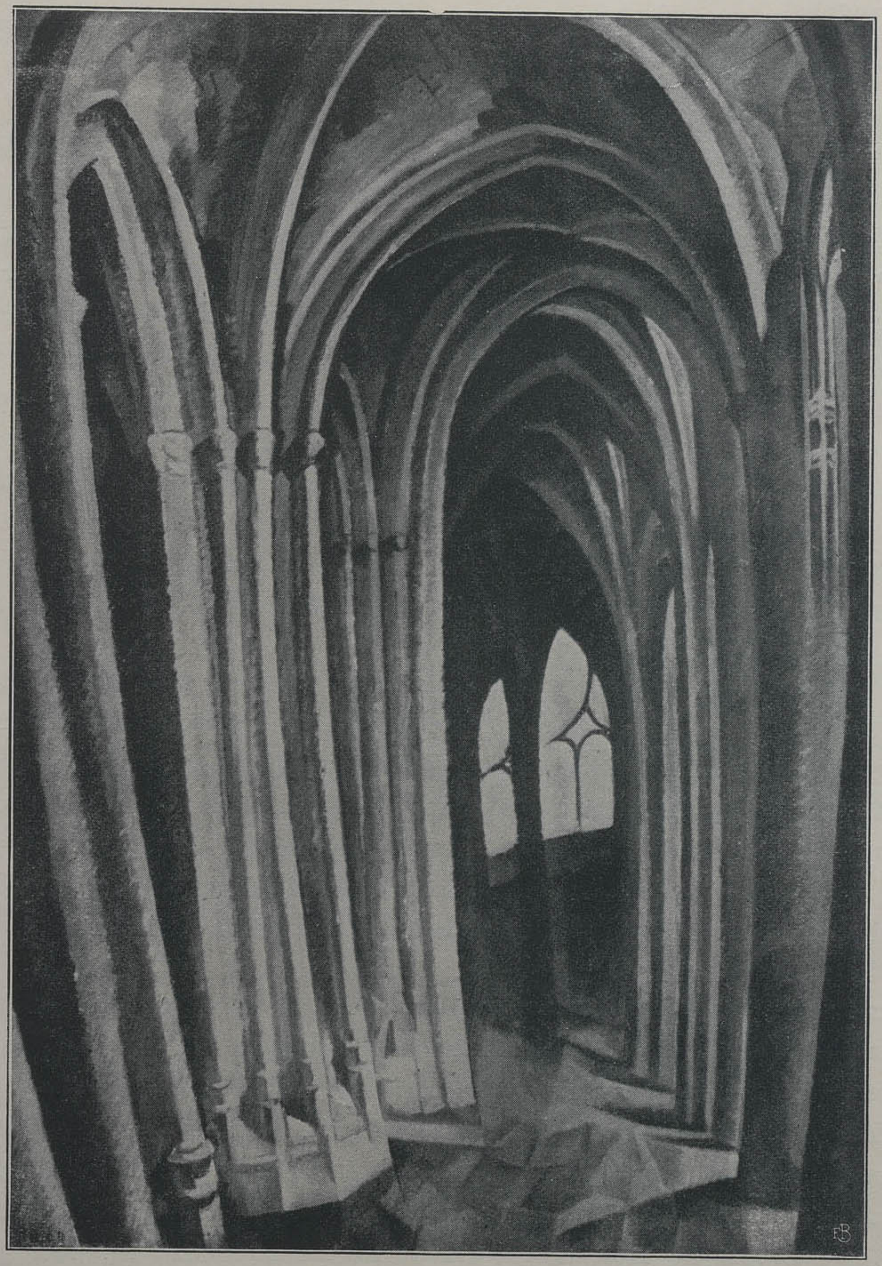
Delaunays Bilder erscheinen demjenigen, der sie unvorbereitet sieht, vielleicht bizarr oder mindestens rätselhaft. Dass an diesem Eindruck jedoch nicht die Bilder, sondern die Voreingenommenheit oder ein auf anderes Kunsterkennen gerichteter Sinn des Beschauers schuld ist, wird hier nachzuweisen versucht, indem die Bilder nicht „kritisch" besprochen, sondern die Absichten des Künstlers, die Ideen, die er in seinen Schöpfungen zum Ausdruck bringt, analysiert werden. Es wird hier der Versuch gemacht, die Arbeit der Ideengestaltung, die der Künstler durch s e i n Ausdrucksmittel, die Malerei, geleistet hat, mit Hilfe der Umgangssprache zu wiederholen, um durch dieses dem Publikum geläufigere Mittel eine Art „Interpretation" zu geben. Delaunay selbst gibt uns diese Interpretation nicht. Er ist Maler, und in seiner Tätigkeit so konzentriert, dass diese sein ganzes Ausdrucksvermögen absorbiert und ihm keine Möglichkeit lässt, sich auf andere Weise auszudrücken. Was auf den ersten Blick eine Beschränkung scheint, wird hier zur

Kraft, und so finden seine Ideen in der Malerei ihre natürlichste und zugleich vollkommenste Realisierung.

Delaunay war nicht von jeher abstrakter Künstler. Seine erste Tätigkeit beschränkte sich auf einfache Wiedergabe der äusseren Natur. Er schuf sich damit einen gewissen Fond, der ihn gegen spätere technische Schwierigkeiten festigte. Seine eigentliche künstlerische Entwicklung setzt erst ein, als er fähig geworden, sein von der Natur gegebenes Talent zu disziplinieren und es in den Dienst seines Ausdruckswillens zu stellen. Die der farbigen Organisation nicht gleichwertige lineare Behandlung seiner ersten Bilder, die trotz der farbigen Effekte flach und leblos wirken, brachten ihn auf perspektivische und Raumprobleme. Gleichzeitig vertiefte sich sein Empfindungsleben, und er erkannte seine künstlerische Mission in der Darstellung dessen, was er aus der sich ihm darbietenden Natur heraus f ü h l t , d. h. in dessen Sichtbarmachung in einer auch den anderen Menschen fassbaren Form. Sein Ziel ist nicht mehr die Nachahmung und Wiedergabe der gegenständlichen Natur, sondern die Verkörperung der ihm bei der Naturbetrachtung gekommenen Idee.

Diese Gestaltung ist Neuschöpfung und bedingt als solche das Schaffen einer neuen, die Idee charakterisierenden A r t des Ausdrucksmittels. Das Suchen nach der Art, seine Ideen sinngemäss und bis ins kleinste Detail der Maltechnik konsequent auszudrücken, ist das Leitmotiv durch den Entwicklungsgang des Künstlers. Das Formale tritt damit zunächst in den Vordergrund. Das Sujet spielt eine absolut untergeordnete Rolle, aber es steht zu der in ihm zum Ausdruck gebrachten Idee in engem Bezug, da der Künstler immerhin das wählt, was die Idee am einfachsten zu geben imstande ist.

Das erste Stadium dieses Entwicklungsganges kennzeichnet das Bild: „St. Séverin". Die Absicht des Künstlers ist es, den Blick des Beschauers auf den Bildmittelpunkt zu konzentrieren. Er erreicht es nicht durch inhaltliche oder gegenständliche Mittel (nach dem betreffenden Punkte hinstrebende bewegte Körper), sondern durch eine entsprechende Raumdynamik, die durch sinngemässe Verteilung und Korrespondenz von Farben, sowie der Bewegungstendenz entsprechende Kurven gegeben ist. Delaunay geht auf Delacroix' Gemälde: „Die Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer", oder genauer auf die viel freier aufgefasste Skizze hierzu zurück, in der die Raumdynamik auch durch die latente Bewegung der Massen, nicht durch die in Bewegungsposen fixierten Körper gegeben ist, und in der sämtliche Linien — z. B. auch die Strassen der im Hintergrund sichtbaren Stadt — auf diese Bewegung eingestellt sind. Während aber Delacroix durch die Betonung des gegenständlichen Inhalts dieses Bildes gezwungen war, Konzessionen an historische,



DELAUNAY St. Séverin

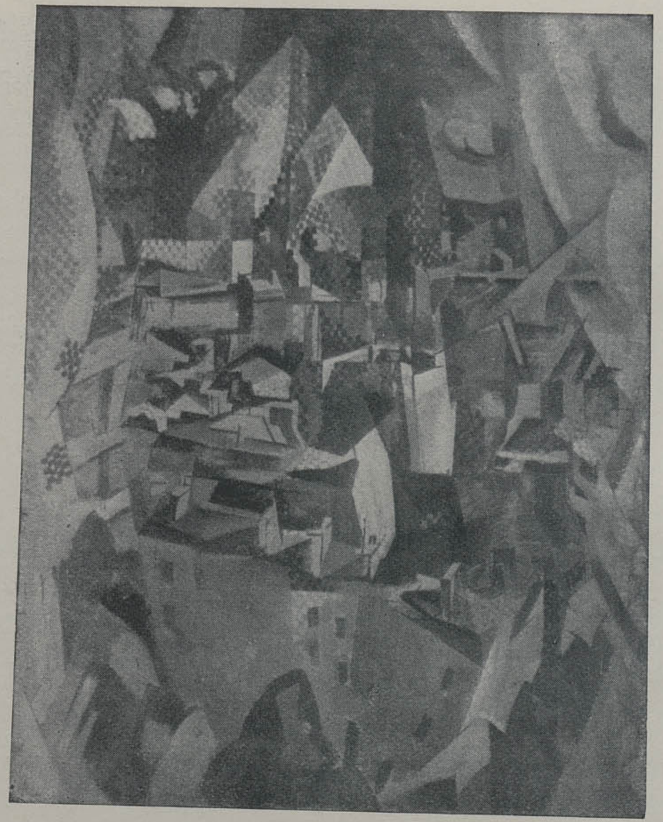
wie dekorative, also ausserkünstlerische Anforderungen zu machen, bleibt Delaunay in der radikalen Durchführung seines Bewegungsmotives konsequent. Eine Inkonsequenz in dem Bilde aber liegt darin, dass er neben diesen nur der Gestaltung seiner Idee dienenden Faktoren noch die Natur teilweise in einfacher Imitation wiedergibt, also gleichzeitig ein

Abbild des physischen Eindrucks der Kirche darstellt. Der so dem Beschauer noch deutlich erkennbare, das Aeussere der Naturerscheinung ohne Abstraktion wiedergebende Inhalt, das „Sujet" des Bildes dient nicht der Idee, sondern stört sie, verwirrt den Beschauer und hält ihn von der reinen Erfassung der Darstellung dieser Idee ab. Das Bild wird daher der Mehrzahl der Beschauer nur als ein verzerrtes Naturabbild erscheinen.

Um diese störende Ablenkung von der Hauptidee zu beheben, erscheint als logische Fortsetzung des begonnenen Gestaltungsganges die Vermeidung der imitativen Wiedergabe der äusseren Natur und deren Ersatz durch Faktoren, die nur das latente Gesetz der Natur wiedergeben. Die Gestaltung dieses Gesetzes soll — analog etwa zu dem in der Umgangssprache angewandten „entlehnten Begriff" — im Beschauer ein dem Natureindruck korrespondierendes Gefühl erwecken. In seinem „Eiffelturm" versucht der Künstler dieses Problem zu lösen. Er zerstört zu diesem Zwecke das optische Bild des Natürlichen, zerlegt es in kleine Teile, deren Grösse, Farbe, und Anordnung wieder in den Dienst der bereits angewandten Raumdynamik treten. Der Künstler ist jedoch auch auf dieser Entwicklungsstufe noch insofern inkonsequent, als er in den einzelnen Teilchen des zerlegten Naturbildes noch Fragmente des optischen Naturbildes gibt, die jedes für sich eine Imitation der Natur darstellen. Er wagt noch nicht, die letzten Konsequenzen zu ziehen. Es kommt darauf an, diese Teilchen so zu gestalten, dass sie technisch durch andere Mittel dargestellt werden.

In seinem die nächste Entwicklungsstufe charakterisierenden Bilde: „Die Stadt", erscheint dieses neue Mittel in Gestalt des geometrischen Kubus. In diese Form werden alle äusserlich bestehenden aufgelöst, d. h. übertragen. Nicht gelöst ist hier das Problem der Raumdynamik. Der Rhythmus der latenten Bewegung begreift noch nicht alle Bewegungs*richtungen* in sich. Auch beeinträchtigt die dominierende Höhenbewegung die Ausgeglichenheit sämtlicher Bewegungen. Es fehlt noch ein völliges Aequilibrieren aller Faktoren.

Die Lösung dieses Problems gelingt in der Wiederholung der „Stadt". Unter Beibehaltung des technischen Mittels der Kuben erfolgt hier die Weiterentwicklung durch Ausgleichen sämtlicher Bewegungsrichtungen. Der Tiefen- und Höhenbewegung wird eine entsprechende Breitenbewegung, sowie eine kreisende und schliesslich eine konzentrische entgegengesetzt. Durch die konzentrische Bewegung erhält das Bild den Wert eines abgeschlossenen, allein für sich bestehenden Ganzen — im Gegensatz zu dem ohne sie nur vorhandenen fragmentarischen Ausschnitt aus dem Raume, der über den Bildrahmen hinaus beliebig erweitert werden könnte. Die konzentrische Bewegung ist erreicht durch stärkere Brechung sämtlicher Linien, je mehr sie sich dem Bildmittelpunkt nähern, also durch Verkleinerung der Kuben. Die farbige Behandlung unterstützt die durch die lineare Konstruktion gegebene Raumdynamik dadurch, dass die Anordnung der Farbtöne dem Beschauer die Bewegungen ebenfalls suggeriert.



DELAUNAY La fenêtre sur la ville

Mit der zweiten „Stadt" dürfte Delaunays formale Entwicklung eine Stufe erreicht haben, auf der er zunächst haltmachen kann. Er wird die erworbenen Erfahrungen auch für andere Aufgaben der Malerei nutzbar machen können. Hat ihm bisher die „Landschaft", oder sogar nur ein bestimmter Teil derselben zur Veranschaulichung seiner Ideen gedient, so ist er nun bestrebt, diese Ideen: die innere Gesetzmässigkeit alles Bestehenden, und deren ebenso subjektive Erfassung wie Wiedergabe auf alles das auszudehnen, was das Auge und der Sinn zu erfassen vermag.

EUGEN KAHLER

Am 13. Dezember 1911 ist Eugen Kahler, kaum 30 Jahre alt, in Prag gestorben. Der Tod hat ihn zart in seine Arme genommen, ohne Leiden, ohne das Grauenhafte und oft Hässliche. Man möchte sagen: Kahler starb biblisch.

Und so entsprach der Tod Kahlers seinem Leben.

Er war am 6. Januar 1882 in Prag in einer wohlhabenden Familie geboren. Er besuchte fünf Jahre das Gymnasium und dann die Handelsakademie, was uns heute beinahe unglaublich erscheint: so weit stand Kahler seelisch vom Praktischen und so tief lebte er in seinem Traumlande. Schon 1902 sollte er als Kunstschüler nach München gehen, erkrankte aber an einer Nierenentzündung und wurde in Berlin operiert. Nach diesem ersten drohenden Anpochen seiner Krankheit konnte Kahler sich doch vollständig dem Kunststudium widmen. Zwei Jahre in der Knirr-Schule, ein Jahr auf der Münchener Akademie bei Franz Stuck, ein Jahr Unterricht bei Habermann, und Kahler fühlte sich stark genug, allein seinen Weg zu suchen.

Seine innere Stimme war so klar, deutlich und präzis, dass er sich vollkommen auf ihre Führung verlassen konnte. Eine Reihe von Reisen in verschiedenen Ländern (Paris, Brüssel, Berlin, London, Aegypten, Tunis, Italien, Spanien) war in Wirklichkeit nur immer dieselbe Reise in demselben Land. In derselben Welt, die man Kahler-Welt nennen muss. Hier und da trat wieder dieselbe Krankheit auf und Kahler musste manchmal wochenlang im Bett bleiben. Er blieb aber vollkommen derselbe: im Liegen zeichnete und malte er seine Träume, las sehr viel und führte sein merkwürdig intensives inneres Leben weiter.

E. KAHLER

So entstanden z. B. in London viele echtkahlersche Aquarelle, die allein ein genügendes Resultat eines Künstlerlebens sein könnten. Ebenso war es im Winter 1911 in München, wo er mit Fieber im Sanatorium liegend wieder eine lange Serie wunderbarer Aquarelle malte. So ging es dann weiter: von einem Sanatorium zum anderen reisend, bis zum letzten Atemzug blieb Kahler sich treu. Und sein Tod war schön, wie sein Leben.

Die zarte, träumerische, heitere Seele Kahlers mit etwas rein hebräischem Beiklang — der unstillbaren mystischen Trauer, hatte nur vor einem Angst — vor dem „Unnoblen". Und seine durch und durch v o r n e h m e Seele schien in unsere Tage nicht zu gehören. Es schien, dass diese Seele geheimnisvoll mit verborgenem Zweck aus den biblischen Zeiten

E. KAHLER

in unsere Zeiten gesandt wurde. Es schien, dass eine gütige Hand sie wieder von unseren Zeiten befreien wollte.

Kahler hat zahlreiche Oelbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen hinterlassen.

In München hatte er eine kleine Kollektivausstellung vor etwa dreieinhalb Jahren in der „Modernen Galerie" Thannhauser gehabt, die auf die gewohnte Weise von der Kritik von oben herab und mit belehrenden Weisungen empfangen wurde.

Eine grosse Zahl tief erlebter Gedichte wurden nach seinem Tod gefunden, von denen er nie gesprochen.

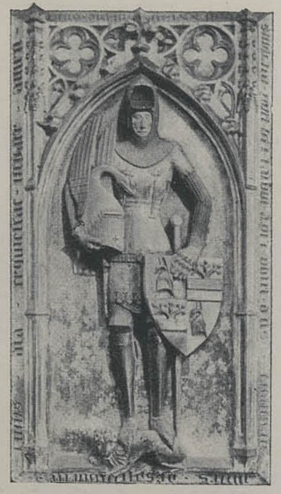
K.

CÉZANNE STILLEBEN

PROMETHEUS VON SKRJABIN

von L. SABANEJEW

Es ist schwer, bei der Analyse des Skrjabinschen Schaffens die einzelnen Gestaltungen desselben von der allgemeinen Idee, der endgültigen „Kunstidee", die jetzt dem Bewusstsein des Komponisten vollkommen klar geworden ist, zu trennen. Das ist die Kunstidee als ein gewisser mystischer Vorgang, der zum Erreichen eines ekstatischen Erlebnisses dient — der Ekstase, dem Sehen in höheren Plänen der Natur. Wir sehen eine logische Entwicklung dieser Idee von Skrjabins erster Symphonie bis zum Prometheus. In der ersten Symphonie — ein Hymnus der Kunst als Religion, in der dritten — die Befreiung des Geistes von Ketten, Selbstbehauptung der Persönlichkeit, ein Poem der Ekstase — Freude des freien Vorganges, die Schaffensekstase. Dies alles sind verschiedene Entwicklungsstadien einer und derselben Idee, welche die vollkommene Verkörperung im Skrjabinschen Mysterium finden soll — in grandiosem Ritualvorgang, in welchem zum Zweck des ekstatischen Aufschwunges alle Erregungsmittel, alle „Sinnenliebkosungen" (anfangend mit Musik bis zum Tanz — mit Lichtspielen und Symphonien von Düften) ausgenützt werden. Wenn man tief in das Wesen der mystischen Kunst von Skrjabin eindringt, wird es klar, dass man weder Grund noch Recht hat, diese Kunst ausschliesslich mit Musik abzugrenzen. Die mystisch-religiöse Kunst, die dem Ausdruck der sämtlichen geheimen Fähigkeiten des Menschen, dem Erreichen der Ekstase dient, brauchte immer und von jeher alle Mittel zur Wirkung auf die Psyche. Dasselbe entdecken wir z. B. in unserm gegenwärtigen Gottesdienst — dem Sprössling der antiken mystischen Ritualvorgänge; hat sich in diesem Falle, wenn auch in kleinerem Massstabe, die Idee der Vereinbarung der Künste in eins



DEUTSCH

nicht konserviert, sehen wir hier nicht die Musik (Gesang, Glockenklänge), plastische Bewegungen (das Knien, das Ritual der priesterlichen Handlung), Spiel der Düfte (Weihrauch), Lichtspiel (Kerzen, die allgemeine Beleuchtung), Malerei? — Alle Künste haben sich hier vereinigt zu einem harmonischen Ganzen, zu einem Ziel — dem religiösen Aufschwung.

Dieser Aufschwung kommt zustande trotz der Einfachheit der sämtlichen hier gebrauchten Mittel: von den sämtlichen Künsten, die heute in der Kirche gebraucht werden, ist die Musik allein zu einer grossen, ausgesprochenen Entwicklung gekommen; die übrigen Teile sind schwach, beinahe atrophiert. Die einzelnen Zweige der Künste haben sich seit der Zeit der antiken religiösen Handlungen selbständig gemacht und erreichten getrennt eine verblüffende Vollkommenheit. In erster Linie haben die Musik und die Wortkunst die höchste Entwicklung erreicht; in der allerletzten Zeit fingen die Bewegungskunst und die Kunst des reinen Lichtspieles — Symphonie der Farben — an, sich zu entwickeln. Die Versuche, die Bewegungskunst zu beleben, treffen wir heute immer öfter, und die Art mancher Neuerer in der Malerei kann man gar nicht anders bezeichnen, als eine Annäherung der Malerei zum reinen Farbenspiel.

Es ist die Zeit der W i e d e r v e r e i n i g u n g dieser sämtlichen zerstreuten Künste gekommen. Diese Idee, die unklar schon von Wagner formuliert wurde, ist heute viel klarer von Skrjabin aufgefasst. Alle Künste, von denen jede eine enorme Entwicklung erreicht hat, müssen, in einem Werk vereinigt, die Stimmung eines so titanischen Aufschwunges geben, dass ihm u n b e d i n g t eine richtige Ekstase, ein richtiges Sehen in höheren Plänen folgen muss.

BENIN

Es sind aber nicht alle Künste in dieser Vereinigung gleichberechtigt. Die Künste, die die unmittelbar sich den Willensimpulsen unterordnende Substanz als Material haben, d. h. die fähig sind, den Willen unmittelbar zum Ausdruck zu bringen — diese Künste werden dominieren (Musik, Wort, plastische Bewegung). Die Künste aber, deren Material von den Willensimpulsen nicht abhängt (Licht, Duft), bleiben untergeordnet: ihre Bestimmung ist Resonanz, um den durch die Hauptkünste hervorgebrachten Eindruck zu verstärken. Dies sind die Künste, die bis jetzt unentwickelt blieben, was auch vollkommen klar ist, da, wie gesagt, sie zu selbständiger Existenz ohne Mitwirkung der Hauptkünste nicht fähig sind.

Solange aber die Idee des „Mysteriums“, d. h. die Idee im ganzen, noch nicht verkörpert ist, ist der Versuch einer t e i l w e i s e n Vereinigung der Künste (wenn auch fürs erste von nur zwei Künsten) angebracht. Einen solchen Versuch macht Skrjabin in seinem Prometheus: er vereinigt die Musik mit einer der „begleitenden“ Künste, mit „Farbenspiel“, wobei das letztere, wie auch zu erwarten ist, eine sehr untergeordnete Stellung hat. Die Farbensymphonie des Prometheus ruht auf dem Prinzip der korrespondierenden

Klänge und Farben, über welche wir schon in der „Musik“ gesprochen haben[1]). Jede Tonart hat eine korrespondierende Farbe; jeder Harmonienwechsel hat einen korrespondierenden Farbenwechsel. Dies alles ruht auf der Farbenklangintuition, über welche A. N. Skrjabin verfügt. Im Prometheus ist die Musik von der Farbenharmonie beinahe untrennbar. Diese sonderbaren schmeichelnden und zur selben Zeit tief mystischen Harmonien sind in diesen Farben entstanden. Der durch die Musik verursachte Eindruck wird durch dieses Farbenspiel unbeschreiblich verstärkt; hier wird das Tieforganische dieser Skrjabinschen „Laune“ und ihre ganze ästhetische Logik klar.

Wir wollen die musikalische Seite des Prometheus untersuchen. In der „Musik[2])“ habe ich schon Gelegenheit gehabt, darauf aufmerksam zu machen, dass der Prometheus eine Kristallisation des Skrjabinschen Stils der letzten Periode darstellt. Seit dem ersten Kompositionsversuch suchte Skrjabin ununterbrochen nach jenen Mitklängen, nach jenen

---

[1]) In diesem Artikel („Musik“, Moskau, Januar 1911, Nr. 9, S. 199) sagt S a b a n e j e w: die musikalischen Farbenempfindungen Skrjabins können gewissermassen eine Theorie darstellen, die allmählich das Bewusstsein des Komponisten selbst zu erreichen anfangen. Da ist die Tabelle:

C.	Rot	*Fis.*	Blau, grell
G.	Orange-rosa	*Des.*	Violett
D.	Gelb	*As.*	Purpur-violett
A.	Grün	*Es.*	Stahlartig mit
E.	Blau-weisslich	*B.*	Metallglanz
H.	ähnlich dem *E*	*F.*	Rot, dunkel

Bei Verteilung dieser Töne auf den Quintenkreis springt die Regelmässigkeit ins Auge. Die Farben verteilen sich beinahe vollkommen der Spektralordnung entsprechend, indem die Abweichungen nur im Sinne der Gefühlsintensität zu konstatieren sind (z. B. E-dur — Mondweisslich). Die Töne *Es* und *B* finden im Spektrum keinen Platz; nach Skrjabin haben diese Töne eine unbestimmte Farbe, aber ein ausgesprochen präzises Metallkolorit. — Dieses Farbenentsprechen wurde von Skrjabin in seinem „Prometheus“ gebraucht. Diejenigen, welche den „Prometheus“ mit entsprechenden Lichteffekten gehört haben, mussten eingestehen, dass der musikalische Eindruck tatsächlich vollkommen durch die entsprechenden Beleuchtungen gedeckt wurde und durch dieselben eine verdoppelte Kraft bekam und bis zur letzten Steigerung gebracht wurde. Und dies trotz des sehr primitiven Beleuchtungsapparates, welcher die Farben nur ganz annähernd lieferte! Zum Schluss bemerkt Sabanejew, dass dieses Problem der Farbenklänge „ausschliesslich durch minutiöse Untersuchungen, d. h. durch das Sammeln des rein-statistischen Materials und dessen Bearbeitung“, zu lösen ist, was durch die „nicht mehr entfernte Zukunft“ auch gemacht wird. (S. 200.)

[2]) Siehe Nr. 1 der in Moskau erscheinenden Zeitschrift „Musik“.

W. BURLJUK LANDSCHAFT

PAUL GAUGUIN HOLZRELIEF

ANTIKES RELIEF

mystischen Klängen, welche seine Ideen verkörpern können. Einem Kenner seines Schaffens fällt es nicht schwer, die Evolution der spezifisch — Skrjabinschen Harmonie von dem ersten Werke bis zum Prometheus zu verfolgen. Diese Evolution ging auf einem rein intuitiven Weg vor sich. Erst in seinem letzten Werk sind die harmonischen Prinzipien, welche er schon früher unbewusst benützte, seinem Bewusstsein klar geworden. Es ist unmöglich, darin die Aeusserung der verblüffenden Eigenschaften der musikalischen Intuition nicht zu sehen. Ist es denn nicht wunderbar, dass die von Skrjabin zu verschiedenen Zeiten unbewusst gebrauchten Harmonien, die er ohne jede ,,theoretische" Absicht zu finden verstand — dass diese sämtlichen Elemente plötzlich sich einer strengen Gesetzmässigkeit unterordneten, sich in Grenzen einer bestimmten Tonleiter, eines bestimmten musikalischen Prinzips finden liessen. Da ist diese Tonleiter, welche aus sechs Klängen besteht, und ebenso die Grundharmonie, bestehend aus den sechs Klängen dieser Tonleiter mit der Verteilung derselben nach den Quarten.

In dieser Harmonie und bei dieser Verteilung derselben lässt sich die grösste Mannigfaltigkeit der Intervalle beobachten: die reinen Quarten *e–a*, *a–d*, die übermässigen Quarten *c–fis*, *b–e*, und die verminderte *fis–b*. Die Tonleiter selbst *c d e fis a b* wird akustisch gerechtfertigt; diese Klänge sind Obertöne der sogenannten harmonischen Reihe der Klänge, d. h. solcher, deren Schwingungen zueinander als eine Reihe sich folgender Zahlen stehen. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. . . .

Die erwähnte Tonleiter (*c d e fis a b*) besteht aus Klängen 8, 9, 10, 11—13, 14, woraus zu schliessen ist, dass wir in diesem Falle theoretisch nicht die richtigen *fis a* und *b* finden, die uns bekannten *fis a* und *b*, sondern andere; d. h. sie klingen alle tiefer als bei der temperierten Stimmung.

Den erhaltenen Akkord hält Skrjabin für eine Konsonanz, und tatsächlich ist er eine Ausdehnung des gewohnten Begriffes eines Konsonanzakkordes, d. h. eines Akkordes, welcher keine Auflösung verlangt.

Unser gewöhnlicher Dreiklang ist nur ein Fall dieses Akkordes, ein Fall, welcher durch Auslassen einiger Klänge bestimmt wird:

–d–fis–a (dur)

(ausgelassen *c e b*)

a c e (moll)

(ausgelassen *b d fis*)

–fis–a–c– (vermindert)

(ausgelassen *b d e*)

–d–fis–b– (übermässig)

(ausgelassen *c e a*).

In dieser sogar einzeln genommenen Harmonie ohne Zusammenstellung und Entwicklung finden wir eine eigenartig „mystische" Stimmung, etwas, was an den Klang einer tiefklingenden kolossalen Glocke erinnert, und etwas leuchtend Strahlendes, Irritierendes, gehoben Nervöses, wenn diese Harmonie in einer hohen Lage verwendet wird. Diese Harmonie schliesst in sich ein bedeutend grösseres Element der Mannigfaltigkeit als der gewohnte Dreiklang, welcher nur ein Fall dieser Harmonie ist; es muss aber bemerkt werden, dass diese Mannigfaltigkeit im Prometheus noch bei weitem nicht erschöpft ist. Hier nützt Skrjabin beinahe ausschliesslich dieses Harmonieprinzip aus, was zu einem eigenartigen Eindruck führt. Der Zuhörer, der sich in die Welt dieser Harmonien vertieft hat und der ihre „konsonierende" Natur fühlt, fängt an, das ganze Gewebe des Prometheus als etwas in hohem Grade Durchsichtiges zu sehen: es wird klar, dass Prometheus unendlich einfach ist und vollkommen „konsonierend", so dass hier k e i n e e i n z i g e D i s s o n a n z zu finden ist. Das erklärt sich auch dadurch, dass infolge einer grossen Anzahl von Klängen in dieser Harmonie der Autor beinahe vollkommen die Wechsel- und durchgehenden Noten vermeiden kann, die in der Harmonie nicht eingeschlossen sind; alle melodischen Stimmen sind auf den Klängen der begleitenden Harmonie gebaut, alle Kontrapunkte sind demselben Prinzip untergeordnet.

Nur diese Tatsache gibt die Möglichkeit — bei dem vollkommenen „Konsonieren" und bei ausschliesslicher Durchsichtigkeit des Werkes —, zur selben Zeit fünf bis sechs verschiedene Themata und den thematischen Ursprung der Figuren zu vereinigen. In der ganzen Weltliteratur ist Prometheus das komplizierteste poliphone und zur selben Zeit in seinem Gewebe das durchsichtigste Werk.

Es ist nicht uninteressant, die Evolution der Skrjabinschen Harmonie von seinen frühesten Werken an zu verfolgen.

Schon im Walzer op. 1 (Verlag Jürgenson) gibt es die Harmonie

as fes (as) c ges (ges c fes as),

in welcher wir ohne Schwierigkeit die Züge des künftigen ekstatischen Skrjabin erkennen. Hier fehlen nur zwei Noten bis zur Harmonie des Prometheus, d. h. *b* und *es*.

Nach einer ziemlich langen Zeit, zur Zeit der zweiten Symphonie, der dritten Sonate, erschienen diese Harmonien wieder, wenn auch noch immer nicht vollzählig, d. h. in der Form des sogenannten Nonakkordes mit übermässiger (oder verminderter) Quinte. In diese Form geht der Skrjabinsche Akkord in die Tonleiter der Ganztöne, wenn auch sein organischer Ursprung weit von der Ganztonskala steht.

Dieser Akkord fängt an in der Musik Skrjabins zur Periode der dritten Symphonie zu „dominieren", als er im Laufe eines Sommers annähernd 40 kleine Werke komponiert hatte, einschliesslich der „tragischen" und „satanischen" Poeme, der Poeme op. 32, der vierten Sonate. Hier erscheint die Harmonie des Prometheus in vollem Mass zum erstenmal, z. B. in „Préludes" op. 37 Nr. 2 (der sechste Takt):

gis fis ais his eis cisis.

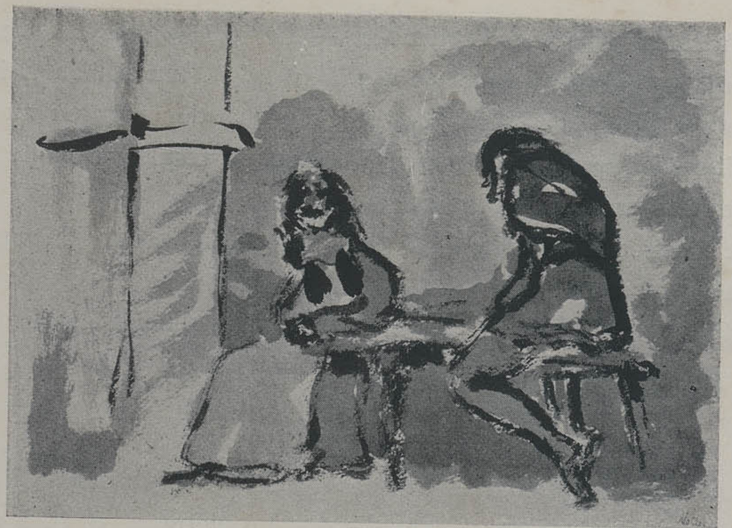
Diese volle Form finden wir aber doch nicht sehr oft in dieser Periode. Oefter in der letzten Phase (Poem der Ekstase, fünfte Sonate).

Im Poem der Ekstase erscheint die synthetische Harmonie im Augenblick des Kulminationspunktes (Seite 41 der Partitur):

es a fis c g b (es g).

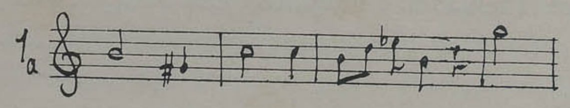
In der fünften Sonate, die harmonisch dem Prometheus näher steht als die Ekstase, finden wir sie im zweiten Thema; in „Fragilité" und anderen kleinen Werken der letzten Zeit erscheint sie sehr oft. Aber ihre konsequente und volle Durchführung beobachten wir nur im Prometheus.

Mit ihr beginnt das Prometheus-Poem des schöpferischen Geistes, welcher, schon frei geworden, frei die Welt schafft. Das ist eine Art symphonischen Konspektes des Mysteriums, worin die Mitwirkenden gezwungen werden, die ganze Evolution des schöpfe-

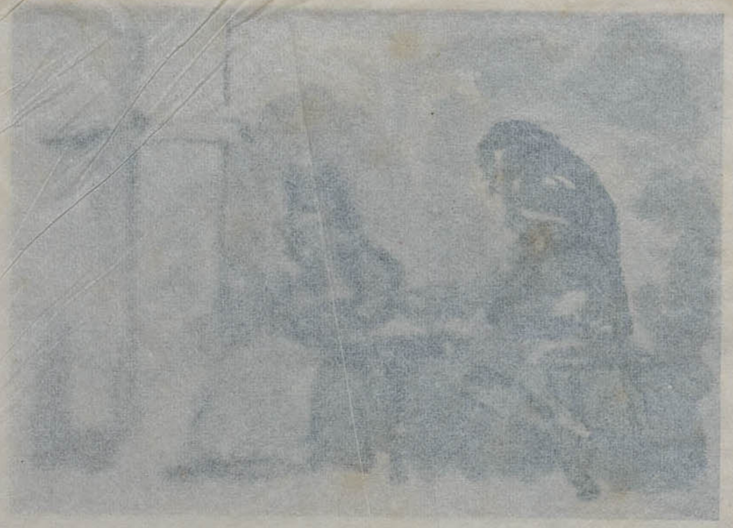


E. NOLDE

rischen Geistes mit zu erleben, wo die Teilung in empfangende, passive und in kunstschöpfende Menscheninterpreten fallen wird. Diese Teilung ist im Prometheus noch zu beobachten: er hat die gewohnte Form einer Symphonie, die von Orchester und Chor ausgeführt wird. In einer blaulila Dämmerung erklingt die mystische Harmonie, bei dem Flattern derselben klingt das Hauptthema (1) in den Waldhörnern:



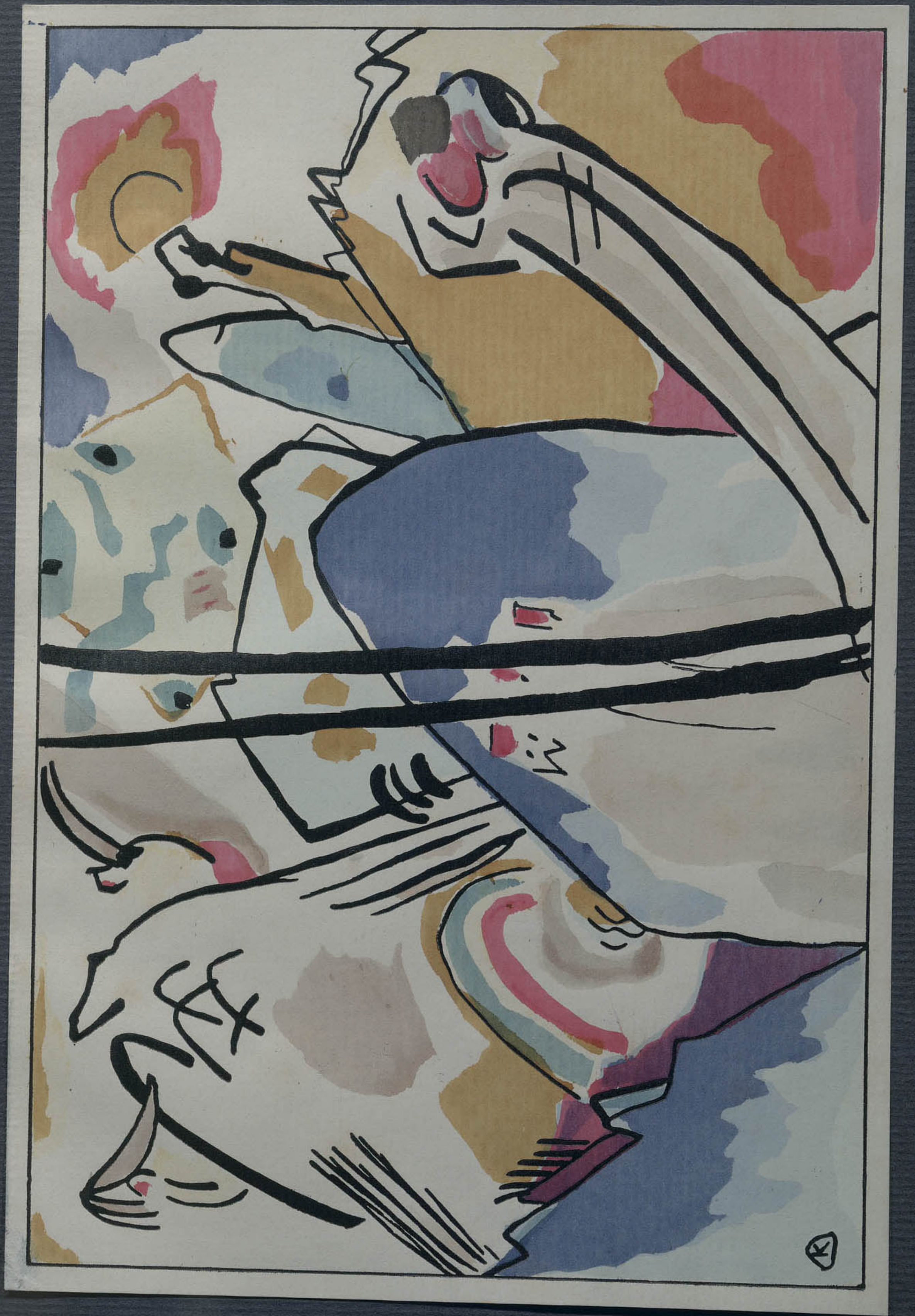
Entwurf zu KOMPOSITION Nr. 4 von Kandinsky



E. NOLDE

rischen Geistes mit zu erleben, wo die Teilung in empfangende, passive und in kunst schöpfende Menscheninterpreten fallen wird. Diese Teilung ist im Prometheus noch zu beobachten: er hat die gewohnte Form einer Symphonie, die von Orchester und Ch angeführt wird. In einer blaulila Dämmerung erklingt die mystische Harmonie, bei de Flöten derselben klingt das Hauptthema (1) in den Waldhörnern:

Entwurf zu KOMPOSITION Nr. 4 von Kandinsky

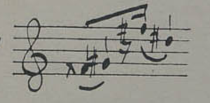


Bei diesen Klängen entsteht die grandiose Idee des ursprünglichen Chaos, in welchem zum erstenmal der Wille des schöpferischen Geistes erklang (Thema 2):

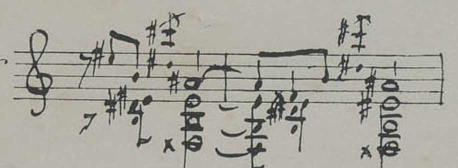
2

Unten bringe ich die Hauptthemata des Prometheus, aus welchen der Komponist sein Orchestergewebe schafft.

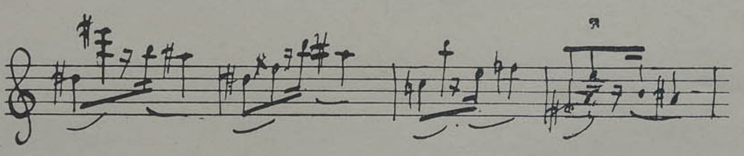
3

4


5

6


6a

6b


7

7a

8

Seine „einzige“ Harmonie hat die Fähigkeit, die mannigfaltigsten Nuancen zu enthalten, mit mystischem Schreck anfangend und mit strahlender Ekstase und schmeichelnder Erotik endend. Ich behaupte, dass n o c h n i e ein derartiger Schreck in der Musik geklungen hat, wie in den tragischen Episoden des Prometheus, dass noch nie, in keinem Werk ein derartig berauschender Aufschwung gehört wurde, wie vor dem Schluss

dieses Werkes, ein Aufschwung, vor welchem der Schluss der „Ekstase" verblasst. Der Idee des Komponisten gemäss wird der ganze Saal zu dieser Zeit von einem blendenden Strahlen erfüllt, alle Kräfte des Orchesters und des Chors werden mobilisiert, das Hauptthema wird auf dem Hintergrunde der breiten Orchester und Orgelharmonien in den Trompeten durchgeführt.

Nach dem allerhöchsten Aufschwung wird alles plötzlich still, das Licht löscht aus; in der lila Dämmerung sind die Klänge eines ekstatischen, berauschenden Tanzes hörbar, es kommen Lichteffekte, das Zauberspiel der Klangelemente, spritzende, „lichtbringende" Klavierpassagen auf dem Hintergrund der zischenden Becken. Noch ein Aufschwung und das Orchester wird wieder durch ein Meer von Klängen erfasst, welche im Schlussakkord zusammenschmelzen. Dieser Akkord ist der einzige vom Komponisten im ganzen Werk gebrauchte „Dreiklang".

DIE FREIE MUSIK

VON N. KULBIN

DIE THESEN DER FREIEN MUSIK

Die Musik der Natur — das Licht, der Donner, das Sausen des Windes, das Plätschern des Wassers, der Gesang der Vögel — ist in der Auswahl der Töne frei. Die Nachtigall singt nicht nur nach Noten der jetzigen Musik, sondern nach allen, die ihr angenehm sind.

Die freie Musik richtet sich nach denselben Gesetzen der Natur, wie die Musik und die ganze Kunst der Natur.

Der Künstler der freien Musik wird wie die Nachtigall von den Tönen und Halbtönen nicht beschränkt. Er benutzt auch die Viertel- und Achteltöne und die Musik mit freier Auswahl der Töne.

Das kann weder das Suchen des Grundcharakters, noch die Einfachheit stören, noch zu photographischem Ausdruck des Lebens verpflichten, denn das eben erleichtert die Stilisation.

Anfangs werden die Vierteltöne eingeführt. (Dieselben wurden schon im Altertum als „enharmonische Art" gebraucht, als der Mensch noch stark an ursprünglichen Instinkten war. Sie bestehen noch bis jetzt in der alten Musik der Hindu.)

M. PECHSTEIN

DER VORZUG DER FREIEN MUSIK

Neuer Genuss der ungewohnten Zusammensetzung der Töne.
Neue Harmonie mit neuen Akkorden.
Neue Dissonanzen mit neuen Lösungen.
Neue Melodien.

Die Auswahl der möglichen Akkorde und Melodien wird ausserordentlich vergrössert.

Die Kraft der musikalischen Lyrik vergrössert sich, und das ist die Hauptsache, weil die Musik hauptsächlich Lyrik ist. Die freie Musik gibt die grössere Möglichkeit, auf den Zuhörer zu wirken und bei ihm seelische Aufregungen hervorzurufen.

Die feinen Zusammensetzungen und Veränderungen der Töne wirken stark auf die Seele des Menschen.

LE FAUCONNIER L'ABONDANCE

Es vergrössert sich die darstellende Fähigkeit der Musik. Man kann die Stimme des geliebten Menschen wiedergeben, den Gesang der Nachtigall, das Säuseln der Blätter, das zarte und stürmische Geräusch des Windes und des Meeres nachahmen. Man kann die Bewegungen der Seele des Menschen voller darstellen.

Das Studieren und die Anwendung der farbigen Musik wird erleichtert.

Man erhält ein einfaches starkes Mittel, um das Gehör zu üben und zu entwickeln. Solche Uebungen sind geradezu notwendig für die Lernenden.

Es offenbart sich eine Reihe bis jetzt unbekannter Erscheinungen: *enge Verbindungen der Töne und die Prozesse der engen Verbindungen.*

Diese Verbindungen der benachbarten Töne der Tonleiter, welche sich nur durch einen Viertelton oder sogar durch geringere Entfernung auszeichnen, können noch enge Dissonanzen genannt werden, aber sie besitzen besondere Eigenschaften, welche die gewöhnlichen Dissonanzen nicht haben.

Die engen Vereinigungen der Töne rufen bei den Menschen ganz ungewöhnliche Empfindungen hervor.

Das Vibrieren der engvereinigten Töne wirkt grösstenteils aufregend.

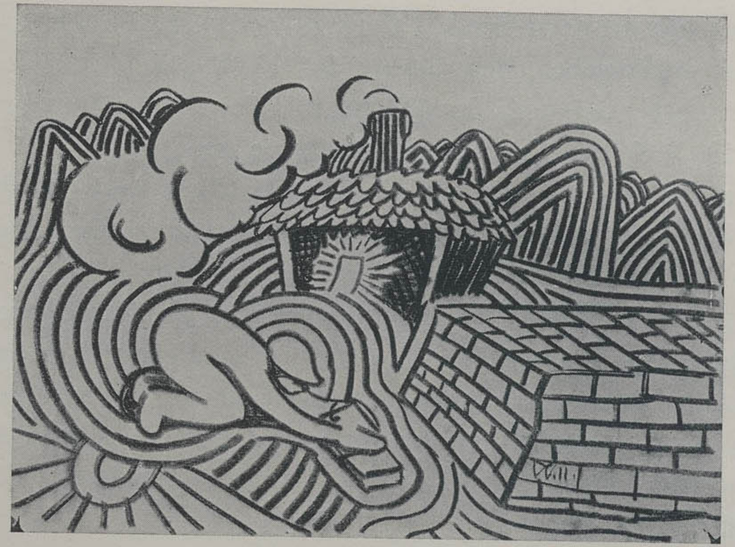
Bei solchen Prozessen sind der ungleiche Schlag, die Interferenz der Töne, die derjenigen des Lichtes ähnlich ist, von grosser Bedeutung.

Das Vibrieren der engen Vereinigungen, ihr Gang, ihr mannigfaltiges Spiel geben eine viel leichtere Möglichkeit, das Licht, die Farben und alles Lebende darzustellen, als die gewöhnliche Musik. Leichter ist es auch, lyrische Stimmung zu erzielen.

Durch enge Vereinigungen schafft man auch musikalische Bilder, die aus besonderen Farbflächen bestehen, welche sich in laufende Harmonie verschmelzen, der neuen Malerei ähnlich.

DIE MUSIK DER FREIEN TÖNE

Es ist ein grosser Fortschritt in der Musik möglich, wenn der Künstler gar nicht an Noten gebunden ist, sondern beliebige Zwischenräume benutzen kann, zum Beispiel ein Drittel oder sogar ein Dreizehntel Töne usw.



W. MORGNER

Diese Musik gibt eine volle Freiheit der Inspiration und besitzt die schon obengenannten Vorzüge der natürlichen Musik: sie kann subjektive Erlebnisse darstellen und zu gleicher Zeit die Lyrik der Stimmungen und Leidenschaften, sowie Illusionen der Natur hervorrufen.

DIE PRAKTISCHE ERFÜLLUNG DER FREIEN MUSIK

Die Zuhörer:

Sehr viele irren sich, wenn sie denken, dass sogar die Vierteltöne schwer zu unterscheiden sind. Die Erfahrung zeigt, dass alle Zuhörer leicht die Vierteltöne unterscheiden.

Die Achteltöne werden nicht von allen Zuhörern unterschieden. Desto stärker ist ihr Eindruck, denn die halberkannten und unverständlichen Empfindungen wirken stark auf die Seele des Menschen.

Die Ausführung:

Die Ausführung der freien Musik ist sehr einfach. Wie die Stücke mit Vierteltönen, so kann man auch die Improvisation der freien Noten durch den Gesang, das Spiel auf dem Konterbass, Cello und einigen Blasinstrumenten, ohne jegliche Veränderung und ohne sie anders zu stimmen, ausführen.

Die Harfe kann man auf Viertel und andere beliebige Teile der Töne stimmen. Am besten braucht man die „chromatische" Harfe.

Der Gitarre, der Zither, der Balalaika usw. muss man noch Griffe zusetzen.

Das Klavier kann man ebenso stimmen, nur wird dann die Zahl der Oktaven vermindert und die Zeichnung der Klaviatur verliert ihre Bedeutung. Um sich dem zu entziehen, kann man zwei Etagen Saiten und Klaviatur einrichten.

Andere Instrumente sind teils auch leicht anzuwenden und umzuändern.

Zur Untersuchung der Erscheinungen der freien Musik ist es am einfachsten, Glasbecher oder Gläser zu benutzen, indem man dieselben mit Wasser bis zu verschiedenen Höhen anfüllt.

Leicht ist es auch, zu Hause Xylophone zu bereiten.

Das Schreiben der freien Musik:

Das Notensystem bleibt beinahe ohne Veränderung. Die erste Zeit ist es notwendig, nur die Bezeichnung der Viertel hinzuzufügen.

Die Improvisation der freien Töne kann man vorläufig auf Grammophonplatten niederschreiben.

Ausserdem kann man sie wiedergeben in der Form einer Zeichnung mit steigenden und fallenden Linien.

O. MÜLLER

ÜBER DIE FORMFRAGE

VON KANDINSKY

ur bestimmten Zeit werden die Notwendigkeiten reif. D. h. der schaffende *Geist* (welchen man als den abstrakten Geist bezeichnen kann) findet einen Zugang zur Seele, später zu den Seelen und verursacht eine Sehnsucht, einen innerlichen Drang.

Wenn die zum Reifen einer präzisen Form notwendigen Bedingungen erfüllt sind, so bekommt die Sehnsucht, der innere Drang, die Kraft, im menschlichen Geist einen neuen Wert zu schaffen, welcher bewusst oder unbewusst im Menschen zu leben anfängt.

Bewusst oder unbewusst, sucht der Mensch von diesem Augenblick an dem in geistiger Form in ihm lebenden neuen Wert eine materielle Form zu finden.

Das ist das Suchen des geistigen Wertes nach Materialisation. Die Materie ist hier eine Vorratskammer, aus welcher der Geist das ihm in diesem Falle *Nötige* wählt, wie es der Koch tut.

Das ist das Positive, das Schaffende. Das ist das Gute. *Der weisse befruchtende Strahl.*

Dieser weisse Strahl führt zur Evolution, zur Erhöhung. So ist hinter der Materie, in der Materie der schaffende Geist verborgen.

Das Verhüllen des Geistes in der Materie ist oft so dicht, dass es im allgemeinen wenig Menschen gibt, die den Geist hindurchsehen können. Es gibt sogar viele Menschen, die in einer geistigen Form den Geist nicht sehen können. So sehen gerade heute viele den Geist in der Religion, in der Kunst nicht. Es gibt ganze Epochen, die den Geist ableugnen, da die Augen der Menschen im allgemeinen zu solchen Zeiten den Geist nicht sehen können. So war es im 19. Jahrhundert und so ist es im grossen und ganzen noch heute.

Die Menschen werden verblendet.

Eine schwarze Hand legt sich auf ihre Augen. Die schwarze Hand gehört dem Hassenden. Der Hassende versucht durch alle Mittel die Evolution, die Erhöhung zu bremsen.

Das ist das Negative, das Zerstörende. Das ist das Böse. *Die schwarze todbringende Hand.*

* * *

VOTIVBILD

„DAS SITZEN“

Die Evolution, die Bewegung nach vor- und aufwärts, ist nur dann möglich, wenn die Bahn frei ist, d. h. wenn keine Schranken im Wege stehen. Das ist die äussere Bedingung.

Die Kraft, die auf der freien Bahn den menschlichen Geist nach vor- und aufwärts bewegt, ist der abstrakte Geist. Er muss natürlich herausklingen und gehört werden können. Der Ruf muss möglich sein. Das ist die innere Bedingung.

Diese beiden Bedingungen zu vernichten, ist das Mittel der schwarzen Hand gegen die Evolution.

Die Werkzeuge dazu sind: die Angst vor der freien Bahn, vor der Freiheit (Banausentum) und die Taubheit gegen den Geist (stumpfer Materialismus).

Deshalb wird jeder neue Wert von den Menschen feindlich betrachtet. Man sucht ihn zu bekämpfen durch Spott und Verleumdung. Der den Wert bringende Mensch wird als lächerlich und unehrlich dargestellt. Es wird über den neuen Wert gelacht und geschimpft. Das ist der Schreck des Lebens.

Die Freude des Lebens ist der unaufhaltsame, ständige Sieg des neuen Wertes.

Dieser Sieg geht langsam vor sich. Der neue Wert erobert ganz allmählich die Menschen. Und wenn er in vielen Augen unzweifelhaft wird, so wird aus diesem Wert, der heute unumgänglich nötig war, eine Mauer gebildet, die gegen Morgen gerichtet ist.

Das Verwandeln des neuen Wertes (der Frucht der Freiheit) in eine versteinerte Form (Mauer gegen Freiheit) ist das Werk der schwarzen Hand.

Die ganze Evolution, d. h. das innere Entwickeln und die äussere Kultur, ist also ein Verschieben der Schranken.

Die Schranken vernichten die Freiheit, und durch dieses Vernichten verhindern sie das Hören der neuen Offenbarung des Geistes.

Die Schranken werden ständig aus neuen Werten geschaffen, die die alten Schranken umgestossen haben.

So sieht man, dass im Grunde nicht der neue Wert das wichtigste ist, sondern der Geist, welcher sich in diesem Werte offenbart hat. Und weiter die für die Offenbarungen notwendige Freiheit.

So sieht man, dass das Absolute nicht in der Form (Materialismus) zu suchen ist.

Die Form ist immer zeitlich, d. h. relativ, da sie nichts mehr ist, als das heute notwendige Mittel, in welchem die heutige Offenbarung sich kundgibt, klingt.

Der Klang ist also die Seele der Form, die nur durch den Klang lebendig werden kann und von innen nach aussen wirkt.

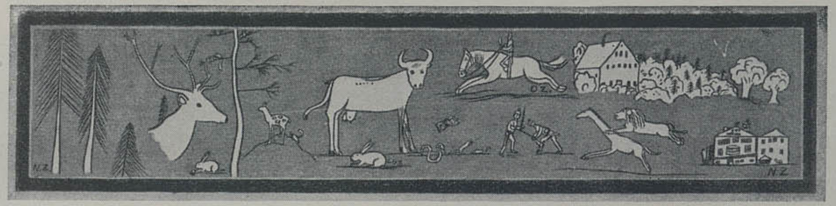
Die Form ist der äussere Ausdruck des inneren Inhaltes.

* * *

HENRI ROUSSEAU

Deshalb sollte man sich aus der Form keine Gottheit machen. Und man sollte nicht länger um die Form kämpfen, als sie zum Ausdrucksmittel des inneren Klanges dienen kann. Deshalb sollte man nicht in einer Form das Heil suchen.

Diese Behauptung muss richtig verstanden werden. Für jeden Künstler (d. h. produktiven Künstler und nicht „Nachempfinder") ist sein Ausdrucksmittel (= Form) das beste, da es am besten das verkörpert, was er zu verkünden verpflichtet ist. Daraus wird aber oft fälschlich die Folge gezogen, dass dieses Ausdrucksmittel auch für die andern Künstler das beste ist oder sein sollte.



KINDERZEICHNUNGEN

Da die Form nur ein Ausdruck des Inhaltes ist und der Inhalt bei verschiedenen Künstlern verschieden ist, so ist es klar, dass es zu derselben Zeit viel verschiedene Formen geben kann, die gleich gut sind.

Die Notwendigkeit schafft die Form. In grossen Tiefen lebende Fische haben keine Augen. Der Elefant hat einen Rüssel. Das Chamäleon verändert seine Farbe usw. usw.

So spiegelt sich in der Form der Geist des einzelnen Künstlers. Die Form trägt den Stempel der Persönlichkeit.

Die Persönlichkeit kann aber natürlich nicht als etwas ausser Zeit und Raum Stehendes aufgefasst werden. Sondern sie unterliegt in gewissem Masse der Zeit (Epoche), dem Raum (Volk).

Ebenso wie jeder einzelne Künstler sein Wort zu verkünden hat, so auch jedes Volk, und also auch das Volk, zu welchem dieser Künstler gehört. Dieser Zusammenhang spiegelt sich in der Form und wird durch das Nationale im Werke bezeichnet.

Und endlich hat auch jede Zeit eine ihr speziell gegebene Aufgabe, die durch sie mögliche Offenbarung. Die Abspiegelung dieses Zeitlichen wird als Stil im Werke erkannt.

Alle diese drei Elemente des Stempels auf einem Werke sind unvermeidlich. Es ist nicht nur überflüssig, für ihr Vorhandensein zu sorgen, sondern auch schädlich, da das Gewaltsame auch hier nichts als eine Vortäuschung, einen zeitlichen Betrug erzielen kann.

Und andererseits wird es von selbst klar, dass es überflüssig und schädlich ist, nur eins der drei Elemente besonders geltend machen zu wollen. So wie heute viele sich um das Nationale und andere wieder um den Stil bemühen, so hat man vor kurzem besonders dem Kultus der Persönlichkeit (des Individuellen) gehuldigt.

Wie im Anfang gesagt wurde, bemächtigt sich der abstrakte Geist erst eines einzelnen menschlichen Geistes, später beherrscht er eine immer grösser werdende Anzahl der Menschen. In diesem Augenblick unterliegen einzelne Künstler dem Zeitgeist, welcher sie zu einzelnen Formen zwingt, die einander verwandt sind und dadurch auch eine äusserliche Aehnlichkeit besitzen.

Diesen Moment nennt man eine Bewegung.

Sie ist vollkommen berechtigt und (ebenso wie die einzelne Form für einen Künstler) einer Gruppe von Künstlern unentbehrlich.

Und so wie kein Heil in einer Form eines einzelnen Künstlers zu suchen ist, so auch nicht in dieser Gruppenform. Für jede Gruppe ist ihre Form die beste, da sie am besten das verkörpert, was sie zu verkünden verpflichtet ist. Man sollte aber nicht daraus schliessen, dass diese Form für alle die beste ist oder sein sollte. Auch hier soll volle Freiheit herrschen und man soll jede Form gelten lassen, man soll jede Form für richtig (= künstlerisch) halten, die ein äusserer Ausdruck des inneren Inhaltes ist. Wenn man sich anders verhält, so dient man nicht mehr dem freien Geiste (weisser Strahl), sondern der versteinerten Schranke (schwarze Hand).

Also auch hier kommt man zu demselben Resultat, welches oben festgestellt wurde: nicht die Form (Materie) im allgemeinen ist das wichtigste, sondern der Inhalt (Geist).

Also die Form kann angenehm, unangenehm wirken, schön, unschön, harmonisch, disharmonisch, geschickt, ungeschickt, fein, grob usw. usw. erscheinen, und doch muss sie weder wegen den für positiv gehaltenen Eigenschaften noch als negativ empfundenen Qualitäten angenommen oder verworfen werden. Alle diese Begriffe sind vollkommen relativ, was man in der unendlichen Wechselreihe der schon dagewesenen Formen auf den ersten Blick beobachtet.

Und ebenso relativ ist also die Form selbst. So ist die Form auch zu schätzen und aufzufassen. Man muss sich so zu einem Werk stellen, dass auf die Seele die Form wirkt. Und durch die Form der Inhalt (Geist, innerer Klang). Sonst erhebt man das Relative zum Absoluten.

Im praktischen Leben wird man kaum einen Menschen finden, welcher, wenn er nach Berlin fahren will, den Zug in Regensburg verlässt. Im geistigen Leben ist das Aussteigen in Regensburg eine ziemlich gewöhnliche Sache. Manchmal will sogar der Lokomotivführer nicht weiter fahren und die sämtlichen Reisenden steigen in Regensburg aus. Wie viele, die Gott suchten, blieben schliesslich bei einer geschnitzten Figur stehen! Wie viele, die Kunst suchten, blieben an einer Form hängen, die ein Künstler für seine Zwecke gebraucht hat, sei es Giotto, Raffael, Dürer oder van Gogh!

Und also als letzter Schluss muss festgestellt werden: nicht das ist das wichtigste, ob die Form persönlich, national, stilvoll ist, ob sie der Hauptbewegung der Zeitgenossen entspricht oder nicht, ob sie mit vielen oder wenigen anderen Formen verwandt ist oder nicht, ob sie ganz einzeln dasteht oder nicht usw. usw., sondern das wichtigste in der Formfrage ist das, ob die Form aus der inneren Notwendigkeit gewachsen ist oder nicht[1]).

* * *

[1]) D. h. man darf nicht aus einer Form eine Uniform machen. Kunstwerke sind keine Soldaten. Eine und dieselbe Form kann also weiter auch bei demselben Künstler einmal die beste, ein anderes Mal die schlechteste sein. Im ersten Fall ist sie auf dem Boden der inneren Notwendigkeit gewachsen, im zweiten — auf dem Boden der äusseren Notwendigkeit: aus dem Ehrgeiz und der Habsucht.

BAYERISCHES GLASBILD

Das Vorhandensein der Formen in der Zeit und im Raum ist ebenso aus der inneren Notwendigkeit der Zeit und des Raumes zu erklären.

Deshalb wird es im letzten Grunde möglich werden, die Merkmale der Zeit und des Volkes herauszuschälen und schematisch darzustellen.

Und je grösser die Epoche ist, d. h. je grösser (quantitativ und qualitativ) die Bestrebungen zum Geistigen sind, desto reicher in der Zahl werden die Formen einerseits, und desto grössere Gesamtströmungen (Gruppenbewegungen) sind zu beobachten, was von selbst klar ist.

Diese Merkmale einer grossen geistigen Epoche (die prophezeit wurde und heute in einem der ersten Anfangsstadien sich kundgibt) sehen wir in der gegenwärtigen Kunst. Und zwar:

1. eine grosse Freiheit, die manchem grenzenlos erscheint und die

2. den Geist hörbar macht, welchen

3. wir mit einer ganz besonders starken Kraft sich in den Dingen offenbaren sehen, welcher

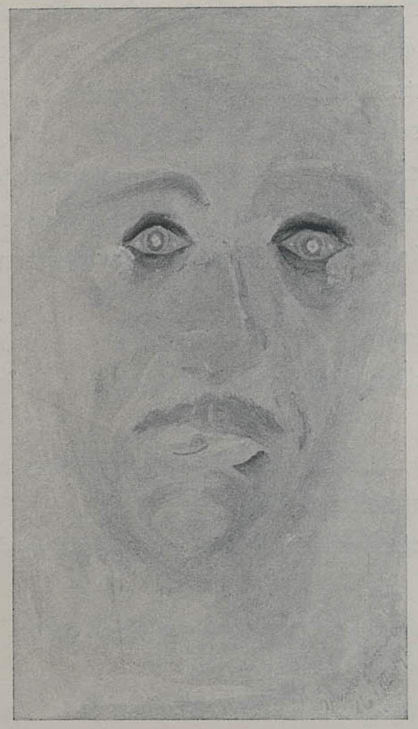
4. alle geistigen Gebiete sich allmählich zum Werkzeug nehmen wird und schon nimmt, woraus

5. er auch auf jedem geistigen Gebiete, also auch in der plastischen Kunst (speziell in der Malerei) viele einzelnstehende und Gruppen umfassende Ausdrucksmittel (Formen) schafft und

6. welchem heute die ganze Vorratskammer zur Verfügung steht, d. h. es wird jede Materie, von der „härtesten“ bis zu der nur zweidimensional lebenden (-abstrakten), als Formelement angewendet.

ad 1. Was die Freiheit anlangt, so drückt sie sich aus im Streben zur Befreiung von den schon ihr Ziel verkörpert habenden Formen, d. h. von den alten Formen, im Streben zum Schaffen der neuen unendlich mannigfaltigen Formen.

ad 2. Das unwillkürliche Suchen nach den äussersten Grenzen der Ausdrucksmittel der heutigen Epoche (Ausdrucksmittel der Persönlichkeit, des Volkes, der Zeit) ist andererseits ein Unterordnen der scheinbar zügellosen Freiheit, welches vom Zeitgeiste bestimmt wird, und eine Präzisierung der Richtung, in welcher das Suchen geschehen muss. Der unter einem Glas in allen Richtungen laufende kleine Käfer glaubt eine unbeschränkte Freiheit vor sich zu sehen. Er stösst aber in einer gewissen Entfernung auf das Glas: sehen kann er weiter, aber gehen nicht. Und die Bewegung des Glases nach vorwärts gibt ihm die Möglichkeit, weiteren Raum zu durchlaufen. Und seine Hauptbewegung wird von der lenkenden Hand bestimmt. — So wird auch unsere sich vollkommen frei schätzende Epoche auf bestimmte Grenzen stossen, die aber „morgen“ verschoben werden.



ARNOLD SCHÖNBERG

ad 3. Diese scheinbar zügellose Freiheit und das Eingreifen des Geistes entspringt aus der Tatsache, dass wir in jedem Ding den Geist, den inneren Klang zu fühlen beginnen. Und gleichzeitig wird diese beginnende Fähigkeit zu einer reiferen Frucht der scheinbar zügellosen Freiheit und des eingreifenden Geistes.

ad 4. Hier können wir nicht die bezeichneten Wirkungen auf allen anderen geistigen Gebieten zu präzisieren versuchen. Doch soll es jedem von selbst klar werden, dass das Mitwirken der Freiheit und des Geistes früher oder später sich überall abspiegeln wird[1]).

ad 5. In der bildenden Kunst (ganz besonders in der Malerei) begegnen wir heute einem auffallenden Reichtum der Formen, die teils als Formen der einzeln stehenden grossen Persönlichkeiten erscheinen, teils ganze Gruppen von Künstlern in einem grossen und vollkommen präzis dahinwallenden Strom mitreissen.

Und die grosse Verschiedenheit dieser Formen lässt doch leicht das gemeinsame Streben erkennen. Und gerade in der Massenbewegung lässt sich heute der alles umfassende Formgeist erkennen. Und so genügt es, wenn man sagt: alles ist erlaubt. Das heute Erlaubte kann doch nicht überschritten werden. Das heute Verbotene bleibt unerschütterlich stehen.

---

[1]) Etwas näher habe ich die Frage in meiner Schrift „Ueber das Geistige in der Kunst" erörtert. (Verlag R. Piper & Co., München.)

HENRI ROUSSEAU

Und man sollte sich keine Grenzen stellen, da sie ohnehin gestellt sind. Das gilt nicht nur für den Absender (Künstler), sondern auch für den Empfänger (Beschauer). Er kann und muss dem Künstler folgen, und keine Angst sollte er haben, dass er auf Irrwege geleitet wird. Der Mensch kann sogar physisch sich nicht schnurgerade bewegen (die Feld- und Wiesenpfade!) und noch weniger geistig. Und gerade unter den geistigen Wegen ist oft der schnurgerade der lange, da er falsch ist, und der als falsch erscheinende ist oft der richtigste.

Das zum lauten Sprechen gebrachte „Gefühl" wird früher oder später den Künstler und ebenso den Beschauer richtig leiten. Das ängstliche Sichhalten an einer Form führt schliesslich unvermeidlich in eine Sackgasse. Das offene Gefühl — zur Freiheit. Das erste ist das Folgen der Materie. Das zweite — dem Geiste: der Geist schafft eine Form und geht zu weiteren über.

ad 6. Das auf einen Punkt (sei es Form oder Inhalt) gerichtete Auge kann unmöglich eine grosse Fläche übersehen. Das auf der Oberfläche herumstreifende unaufmerksame Auge übersieht diese grosse Fläche oder einen Teil derselben, bleibt aber an den äusseren Verschiedenheiten hängen und verliert sich in Widersprüchen. Der Grund dieser Widersprüche liegt in der Verschiedenheit der Mittel, die der heutige Geist aus der Vorratskammer der Materie scheinbar planlos herausreisst. „Anarchie" nennen viele den gegenwärtigen Zustand der Malerei. Dasselbe Wort wird schon hier und da auch bei der Bezeichnung des gegenwärtigen Zustandes in der Musik gebraucht. Darunter versteht man fälschlich ein planloses Umwerfen und Unordnung. Die Anarchie ist Planmässigkeit und Ordnung, welche nicht durch eine äussere und schliesslich versagende Gewalt hergestellt werden, sondern durch das Gefühl des Guten geschaffen werden. Also auch hier werden Grenzen gestellt, die aber als innere bezeichnet werden müssen und die äusseren ersetzen müssen werden. Und auch diese Grenzen werden immer erweitert, wodurch die immer zunehmende Freiheit entsteht, die ihrerseits freie Bahn schafft für die weiteren Offenbarungen.

Die gegenwärtige Kunst, die in diesem Sinne richtig als anarchistisch zu bezeichnen ist, spiegelt nicht nur den schon eroberten geistigen Standpunkt ab, sondern sie verkörpert als eine materialisierende Kraft das zur Offenbarung gereifte Geistige.

Die vom Geiste aus der Vorratskammer der Materie herausgerissenen Verkörperungsformen lassen sich leicht zwischen zwei Pole ordnen.

Diese zwei Pole sind:

1. die grosse Abstraktion,
2. die grosse Realistik.

Diese zwei Pole eröffnen zwei Wege, die schliesslich zu einem Ziel führen.

Zwischen diesen zwei Polen liegen viele Kombinationen der verschiedenen Zusammenklänge des Abstrakten mit dem Realen.

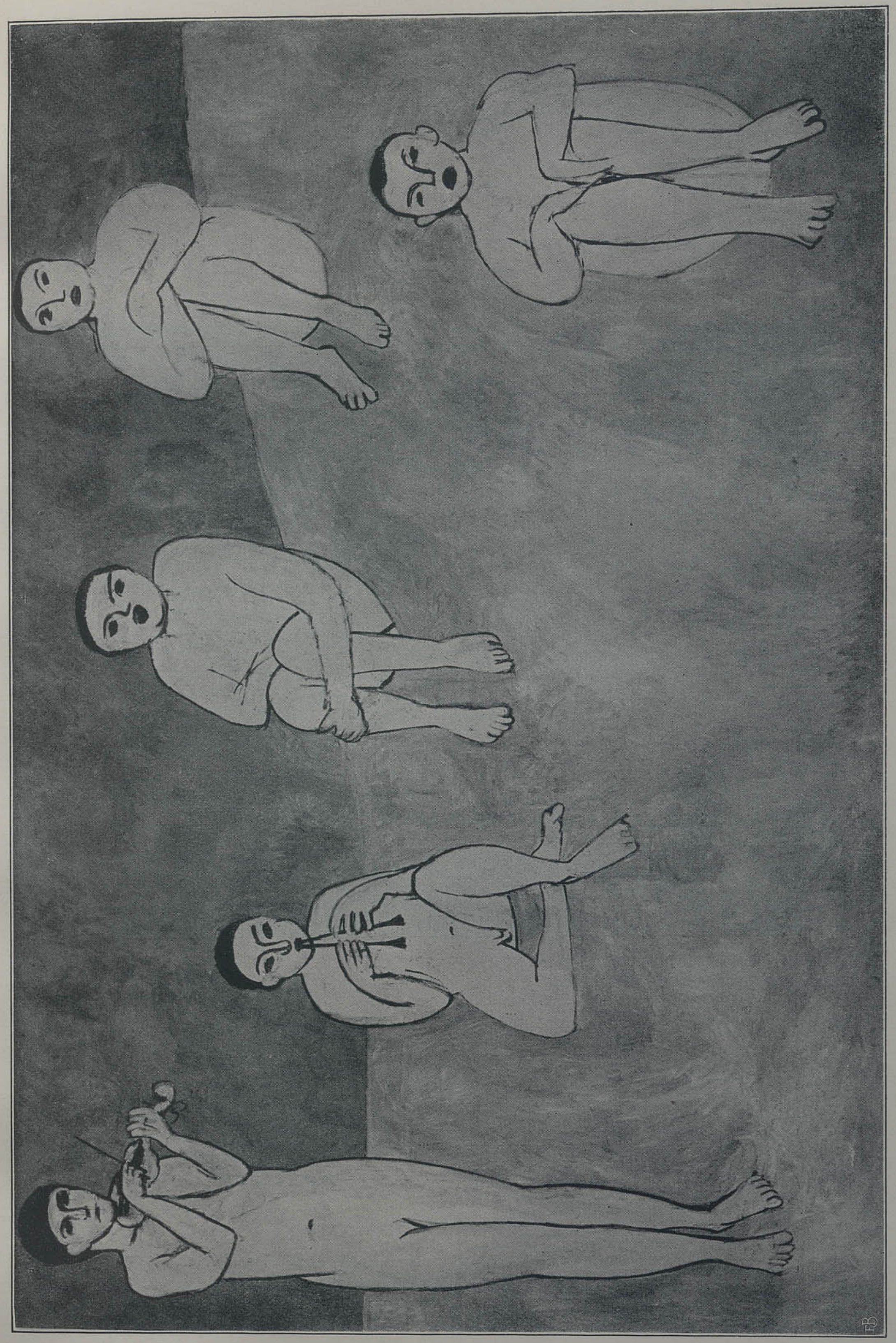
Diese beiden Elemente waren in der Kunst immer vorhanden, wobei sie als das „Reinkünstlerische" und das „Gegenständliche" zu bezeichnen waren. Das erste drückte sich im zweiten aus, wobei das zweite dem ersten diente. Es war ein verschiedenartiges Balancieren, welches scheinbar im absoluten Gleichgewicht den Höhepunkt des Idealen zu erreichen suchte.

Und es scheint, dass man heute in diesem Ideal kein Ziel mehr findet, dass der die Schalen der Wage haltende Hebel verschwunden ist und dass beide Schalen als selbständige, voneinander unabhängige Einheiten ihre Existenzen getrennt zu führen beabsichtigen. Und auch in diesem Zerbrechen der idealen Wage sieht man „Anarchistisches". Dem angenehmen Ergänzen des Abstrakten durch das Gegenständliche und umgekehrt hat die Kunst scheinbar ein Ende bereitet.

Einerseits wird dem Abstrakten die divertierende Stütze im Gegenständlichen genommen und der Beschauer fühlt sich in der Luft schweben. Man sagt: die Kunst verliert den Boden. Andererseits wird dem Gegenständlichen die divertierende Idealisierung im Abstrakten (das „künstlerische" Element) genommen und der Beschauer fühlt sich an den Boden genagelt. Man sagt: die Kunst verliert das Ideal.

Diese Vorwürfe wachsen aus dem mangelhaft entwickelten Gefühl. Die Gewohnheit, der Form die Hauptaufmerksamkeit zu schenken und die daraus fliessende Art des Beschauers, d. h. das Hängen an der gewohnten Form des Gleichgewichtes, sind die verblendenden Kräfte, die dem freien Gefühl keine freie Bahn lassen.

* * *



HENRI MATISSE — LA MUSIQUE

VOTIVBILD

VOTIVBILD

VOTIVBILD

VOTIVBILD

HENRI ROUSSEAU

Die erwähnte, erst keimende grosse Realistik ist ein Streben, aus dem Bilde das äusserliche Künstlerische zu vertreiben und den Inhalt des Werkes durch einfache („unkünstlerische“) Wiedergabe des einfachen harten Gegenstandes zu verkörpern. Die in dieser Art aufgefasste und im Bilde fixierte äussere Hülse des Gegenstandes und das gleichzeitige Streichen der gewohnten aufdringlichen Schönheit entblössen am sichersten den inneren Klang des Dinges. Gerade durch diese Hülse bei diesem Reduzieren des „Künstlerischen“ auf das Minimum klingt die Seele des Gegenstandes am stärksten heraus, da die äussere wohlschmeckende Schönheit nicht mehr ablenken kann[1]).

[1]) Den Inhalt des gewohnten Schönen hat der Geist schon absorbiert und findet keine neue Nahrung darin. Die Form dieses gewohnten Schönen gibt dem faulen körperlichen Auge die gewohnten Genüsse. Die Wirkung des Werkes bleibt im Bereiche des Körperlichen stecken. Das geistige Erlebnis wird unmöglich. So bildet oft dieses Schöne eine Kraft, die nicht zum Geist, sondern vom Geist führt.

Und das ist nur darum möglich, weil wir immer weiter kommen auf dem Wege, die ganze Welt so, wie sie ist, also in keiner verschönenden Interpretation hören zu können.

Das zum Minimum gebrachte „Künstlerische" muss hier als das am stärksten wirkende Abstrakte erkannt werden[1]).

Der grosse Gegensatz zu dieser Realistik ist die grosse Abstraktion, die aus dem Bestreben, das Gegenständliche (Reale) scheinbar ganz auszuschalten, besteht und den Inhalt des Werkes in „unmateriellen" Formen zu verkörpern sucht. Das in dieser Art aufgefasste und im Bild fixierte abstrakte Leben der auf das Minimale reduzierten gegenständlichen Formen und also das auffallende Vorwiegen der abstrakten Einheiten entblösst am sichersten den inneren Klang des Bildes. Und ebenso, wie in der Realistik durch das Streichen des Abstrakten der innere Klang verstärkt wird, so auch in der Abstraktion wird dieser Klang durch das Streichen des Realen verstärkt. Dort war es die gewohnte äussere wohlschmeckende Schönheit, die den Dämpfer bildete. Hier ist es der gewohnte äussere unterstützende Gegenstand.

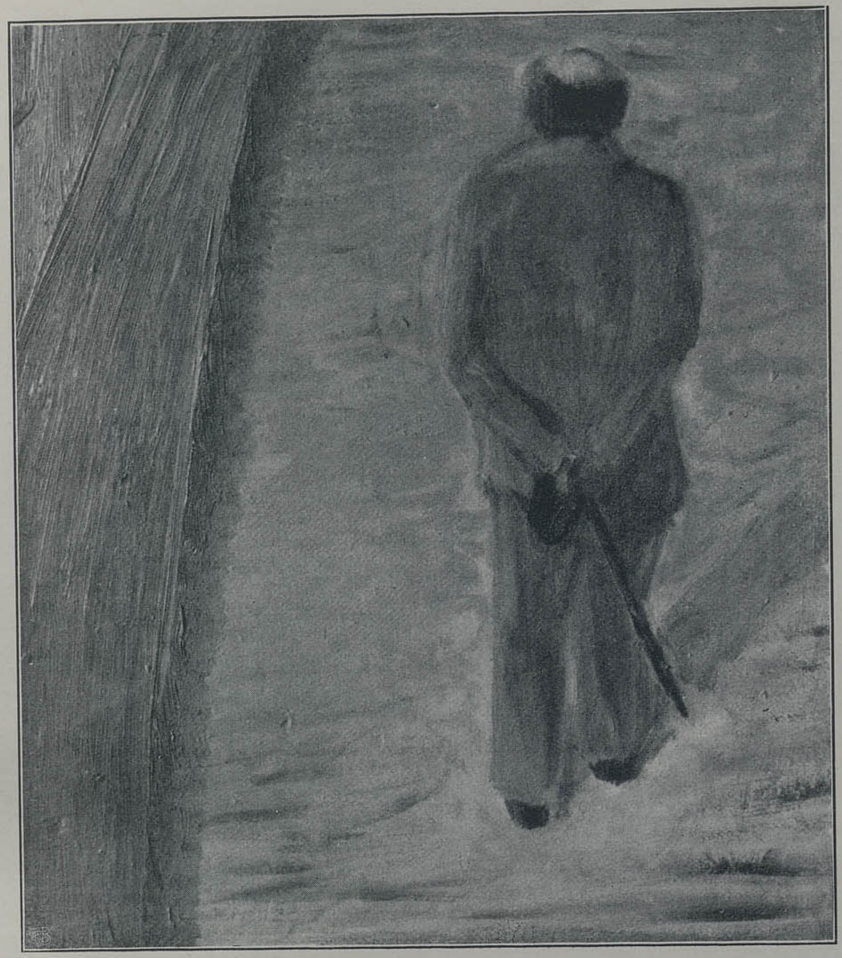
Zum „Verständnis" dieser Art Bilder ist auch dieselbe Befreiung, wie in der Realistik nötig, d. h. auch hier muss es möglich werden, die ganze Welt, so wie sie ist, ohne gegenständliche Interpretation hören zu können. Und hier sind diese abstrahierten oder abstrakten Formen (Linien, Flächen, Flecken usw.) nicht selbst als solche wichtig, sondern nur ihr innerer Klang, ihr Leben. So wie in der Realistik nicht der Gegenstand selbst, oder seine äussere Hülse, sondern sein innerer Klang, Leben wichtig sind.

Das zum Minimum gebrachte „Gegenständliche" muss in der Abstraktion als das am stärksten wirkende Reale erkannt werden[2]).

So sehen wir schliesslich: wenn in der grossen Realistik das Reale auffallend gross erscheint und das Abstrakte auffallend klein und in der grossen Abstraktion dieses Ver-

[1]) *Die quantitative Verminderung des Abstrakten ist also der qualitativen Vergrösserung des Abstrakten gleich.* Hier berühren wir eins der wesentlichsten Gesetze: das *äussere* Vergrössern eines Ausdrucksmittels führt unter Umständen zum Vermindern der *inneren* Kraft desselben. Hier ist 2 + 1 weniger als 2—1. Dieses Gesetz offenbart sich natürlich auch in der kleinsten Ausdrucksform: ein Farbenfleck verliert oft an der Intensität und muss an der Wirkung verlieren — durch äussere Vergrösserung und durch die äussere Steigerung der Stärke. Eine besonders grosse Farbenbewegung entsteht oft durch das Hemmen derselben; ein schmerzlicher Klang kann durch direkte Süsse der Farbe erzielt werden usw. usw. Das alles sind Aeusserungen des Gesetzes des Gegensatzes in seinen weiteren Folgen. Kurz gesagt: *aus der Kombination des Gefühls und der Wissenschaft entsteht die wahre Form.* Hier muss ich wieder an den Koch erinnern! Die gute körperliche Speise entsteht auch aus der Kombination eines guten Rezeptes (wo alles genau in Pfund und Gramm bezeichnet ist) und aus dem lenkenden Gefühl. Ein grosses Merkmal unserer Zeit ist das Aufgehen des Wissens: die Kunstwissenschaft nimmt allmählich den ihr gebührenden Platz ein. Das ist der kommende „Generalbass", welchem natürlich eine unendliche Wechsel- und Entwicklungsbahn bevorsteht!

[2]) Also am anderen Pol treffen wir dasselbe eben erwähnte Gesetz, wonach *die quantitative Verminderung der qualitativen Vergrösserung gleich ist.*



ARNOLD SCHÖNBERG

hältnis umgekehrt zu sein scheint, so sind im letzten Grunde (= Ziele) diese zwei Pole einander gleich. Zwischen diesen zwei Antipoden kann das Zeichen des Gleichnisses gestellt werden:

Realistik = Abstraktion,
Abstraktion = Realistik.

Die grösste Verschiedenheit im Aeusseren wird zur grössten Gleichheit im Inneren.

* * *

Einige Beispiele werden uns aus dem Gebiete der Reflexion in das Gebiet des Greifbaren versetzen. Wenn der Leser irgendeinen Buchstaben dieser Zeilen mit ungewohnten Augen anschaut, d. h. nicht als ein gewohntes Zeichen eines Teiles eines Wortes, sondern erst als *Ding*, so sieht er in diesem Buchstaben ausser der praktisch-zweckmässig vom Menschen geschaffenen abstrakten Form, die eine ständige Bezeichnung eines bestimmten

Lautes ist, noch eine körperliche Form, die ganz selbständig einen bestimmten äusseren und inneren Eindruck macht, d. h. unabhängig von der eben erwähnten abstrakten Form. In diesem Sinne besteht der Buchstabe:

1. aus der Hauptform = Gesamterscheinung, die, sehr grob bezeichnet, „lustig", „traurig", „strebend", „sinkend", „trotzig", „protzig" usw. usw. erscheint;

2. besteht der Buchstabe aus einzelnen, so oder anders gebogenen Linien, die auch jedesmal einen bestimmten inneren Eindruck machen, d. h. ebenso „lustig", „traurig" usw. sind.

Wenn der Leser diese zwei Elemente des Buchstaben gefühlt hat, so entsteht in ihm sofort das Gefühl, welches dieser Buchstabe als Wesen mit innerem Leben verursacht.

Man soll hier nicht mit der Erwiderung kommen, dass dieser Buchstabe auf einen Menschen so, auf den andern anders wirkt. Das ist nebensächlich und verständlich. Im allgemeinen gesagt, wirkt jedes Wesen auf verschiedene Menschen so oder anders. Wir sehen nur, dass der Buchstabe aus zwei Elementen besteht, die doch schliesslich einen Klang ausdrücken. Die einzelnen Linien des zweiten Elementes können „lustig" sein und doch kann der ganze Eindruck (Element 1) „traurig" wirken usw. Die einzelnen Bewegungen des zweiten Elementes sind organische Teile des ersten. Ebensolche Konstruktionen und ebensolche Unterordnungen der einzelnen Elemente einem Klang beobachten wir in jedem Lied, jedem Klavierstück, in jeder Symphonie. Und ganz dieselben Vorgänge bilden eine Zeichnung, eine Skizze, ein Bild. Hier offenbaren sich die Gesetze der Konstruktion. Für uns ist augenblicklich nur eins wichtig: der Buchstabe wirkt. Und, wie gesagt, ist diese Wirkung doppelt:

1. Der Buchstabe wirkt als ein zweckmässiges Zeichen;

2. er wirkt erst als Form und später als innerer Klang dieser Form selbständig und vollkommen unabhängig.

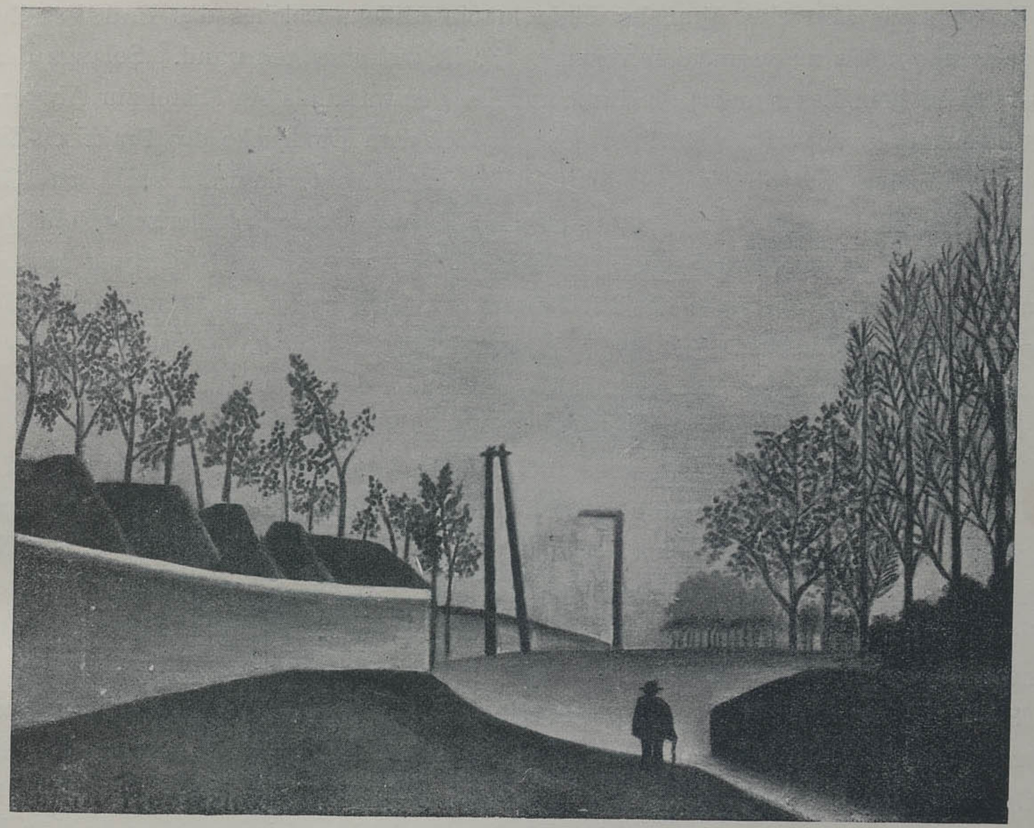
Es ist uns wichtig, dass diese zwei Wirkungen in keinem gegenseitigen Zusammenhange sind, und während die erste Wirkung eine äussere ist, hat die zweite einen inneren Sinn.

Der Schluss, den wir daraus ziehen, ist der, dass die äussere Wirkung eine andere sein kann, als die innere, die durch den inneren Klang verursacht wird, was eins der mächtigsten und tiefsten Ausdrucksmittel in jeder Komposition ist[1]).

* * *

[1]) Hier kann ich solche grossen Probleme nur im Vorübergehen streifen. Der Leser braucht sich nur weiter in diese Fragen vertiefen und das Gewaltige, Geheimnisvolle, unüberwindlich Verlockende z. B. dieser letzten Schlussfolge wird sich von selbst einstellen.

UNBEKANNTER MEISTER



HENRI ROUSSEAU

Nehmen wir noch ein Beispiel. Wir sehen in diesem selben Buch einen Gedankenstrich. Dieser Gedankenstrich, wenn er an der richtigen Stelle angebracht ist — so wie ich es hier mache —, ist eine Linie mit einer praktisch-zweckmässigen Bedeutung. Wollen wir diese kleine Linie verlängern und sie doch an einer richtigen Stelle lassen: der Sinn der Linie bleibt, ebenso wie ihre Bedeutung, die aber durch das Ungewohnte dieser Verlängerung eine undefinierbare Färbung gibt, wobei der Leser sich fragt, warum die Linie so lang ist und ob diese Länge nicht einen praktisch-zweckmässigen Zweck hat. Stellen wir dieselbe Linie an einer falschen Stelle (so wie — ich hier mache). Das richtig Praktisch-Zweckmässige ist verloren und nicht mehr zu finden, der Beiklang der Frage ist hoch gewachsen. Es bleibt der Gedanke an einen Druckfehler, d. h. an das entstellte Praktisch-Zweckmässige. Hier klingt das letztere negativ. Bringen wir dieselbe Linie auf einer leeren Seite an, z. B. lang und geschweift. Dieser Fall ist dem letzten sehr ähnlich, nur denkt man (solange die Hoffnung einer Erklärung vorhanden ist) an das richtig Praktisch-Zweckmässige. Und später (wenn keine Erklärung zu finden ist) an das Negative.

Solange aber diese oder jene Linie im Buch bleibt, ist das Praktisch-Zweckmässige nicht definitiv zum Ausschalten zu bringen.

Bringen wir also eine ähnliche Linie in ein Milieu, welches das Praktisch-Zweckmässige vollkommen zu vermeiden vermag. Z. B. auf eine Leinwand. Solange der Beschauer (es ist kein Leser mehr) die Linie auf der Leinwand als ein Mittel zur Abgrenzung eines Gegenstandes ansieht, unterliegt er auch hier dem Eindrucke des Praktisch-Zweckmässigen. In dem Augenblick aber, in welchem er sich sagt, dass der praktische Gegenstand auf dem Bilde meistens nur eine zufällige und nicht eine rein malerische Rolle spielte, und dass die Linie manchmal eine ausschliesslich rein malerische Bedeutung hatte[1]), in diesem Augenblick ist die Seele des Beschauers reif, den reinen inneren Klang dieser Linie zu empfinden.

Ist denn dadurch der Gegenstand, das Ding aus dem Bilde vertrieben?

Nein. Die Linie ist, wie wir oben gesehen haben, ein Ding, welches ebenso einen praktisch-zweckmässigen Sinn hat, wie ein Stuhl, ein Brunnen, ein Messer, ein Buch usw. Und dieses Ding wird in dem letzten Beispiel als ein reines malerisches Mittel gebraucht ohne die andern Seiten, die es sonst besitzen kann — also in seinem reinen inneren Klang. Wenn also im Bild eine Linie von dem Ziel, ein Ding zu bezeichnen, befreit wird und selbst als ein Ding fungiert, wird ihr innerer Klang durch keine Nebenrollen abgeschwächt und bekommt ihre volle innere Kraft.

So kommen wir zur Folge, dass die reine Abstraktion sich auch der Dinge bedient, die ihr materielles Dasein führen, geradeso, wie die reine Realistik. Die grösste Verneinung des Gegenständlichen und ihre grösste Behauptung bekommen wieder das Zeichen des Gleichnisses. Und dieses Zeichen wird wieder durch das gleiche Ziel in beiden Fällen berechtigt: durch das Verkörpern desselben inneren Klanges.

Hier sehen wir, dass es also im Prinzip gar keine Bedeutung hat, ob eine reale oder abstrakte Form vom Künstler gebraucht wird.

Da beide Formen innerlich gleich sind. Die Wahl muss dem Künstler überlassen werden, welcher selbst am besten wissen muss, durch welches Mittel er am klarsten den Inhalt seiner Kunst materialisieren kann.

Abstrakt gesagt: **es gibt keine Frage der Form im Prinzip.**

* * *

[1]) Van Gogh hat mit besonderer Kraft die Linie als solche gebracht, ohne damit das Gegenständliche irgendwie markieren zu wollen.

EGYPTISCH

Und tatsächlich: wenn es eine prinzipielle Frage der Form gäbe, so würde auch eine Antwort möglich sein. Und jeder, der diese Antwort kennt, würde Kunstwerke schaffen können. D. h. zur selben Zeit würde die Kunst nicht mehr existieren. Praktisch gesagt: Die Frage der Form verändert sich in die Frage: welche Form soll ich in diesem Falle anwenden, um zum notwendigen Ausdruck meines inneren Erlebnisses zu gelangen? Die Antwort ist in diesem Falle immer wissenschaftlich präzis, absolut und für andere Fälle relativ. D. h. eine Form, die die beste in einem Falle ist, kann in einem anderen Falle die schlechteste sein: alles hängt hier von der inneren Notwendigkeit ab, die allein eine Form richtig machen kann. Und nur dann kann eine Form eine Bedeutung für mehrere haben, wenn die innere Notwendigkeit unter dem Druck der Zeit und des Raumes einzelne Formen wählt, die miteinander verwandt sind. Dieses ändert aber an der relativen Bedeutung der Form gar nichts, da die auch in diesem Falle richtige Form in vielen anderen Fällen falsch sein kann.

* * *

Die sämtlichen Regeln, die schon in der früheren Kunst entdeckt wurden und die später entdeckt werden und auf welche die Kunsthistoriker einen übertrieben grossen Wert legen, sind keine allgemeinen Regeln: sie führen nicht zur Kunst. Wenn ich die Regeln des Tischlers kenne, so werde ich immer einen Tisch machen können. Der aber, welcher die vermutlichen Regeln des Malers kennt, darf nicht sicher sein, dass er ein Kunstwerk schaffen kann.

Diese vermutlichen Regeln, die bald in der Malerei zu einem „Generalbass" führen werden, sind nichts als Erkenntnis der inneren Wirkung der einzelnen Mittel und ihrer Kombinierung. Es wird aber nie Regeln geben, durch welche eine gerade in einem bestimmten Falle notwendige Anwendung der Formwirkung und Kombinierung der einzelnen Mittel zu erreichen sein wird.

Das praktische Resultat: man darf nie einem Theoretiker (Kunsthistoriker, Kritiker etc.) glauben, wenn er behauptet, dass er irgendeinen objektiven Fehler im Werke entdeckt hat.

Und: das Einzige, was der Theoretiker mit Recht behaupten kann, ist das, dass er bis jetzt diese oder jene Anwendung des Mittels noch nicht gekannt hat. Und: die Theoretiker, die, von der Analyse der schon dagewesenen Formen ausgehend, ein Werk tadeln oder loben, sind die schädlichsten Irreführer, die zwischen dem Werk und dem naiven Beschauer eine Mauer bilden.

Von diesem Standpunkte aus (welcher leider meistens der einzig mögliche ist) ist die Kunstkritik der schlimmste Feind der Kunst.

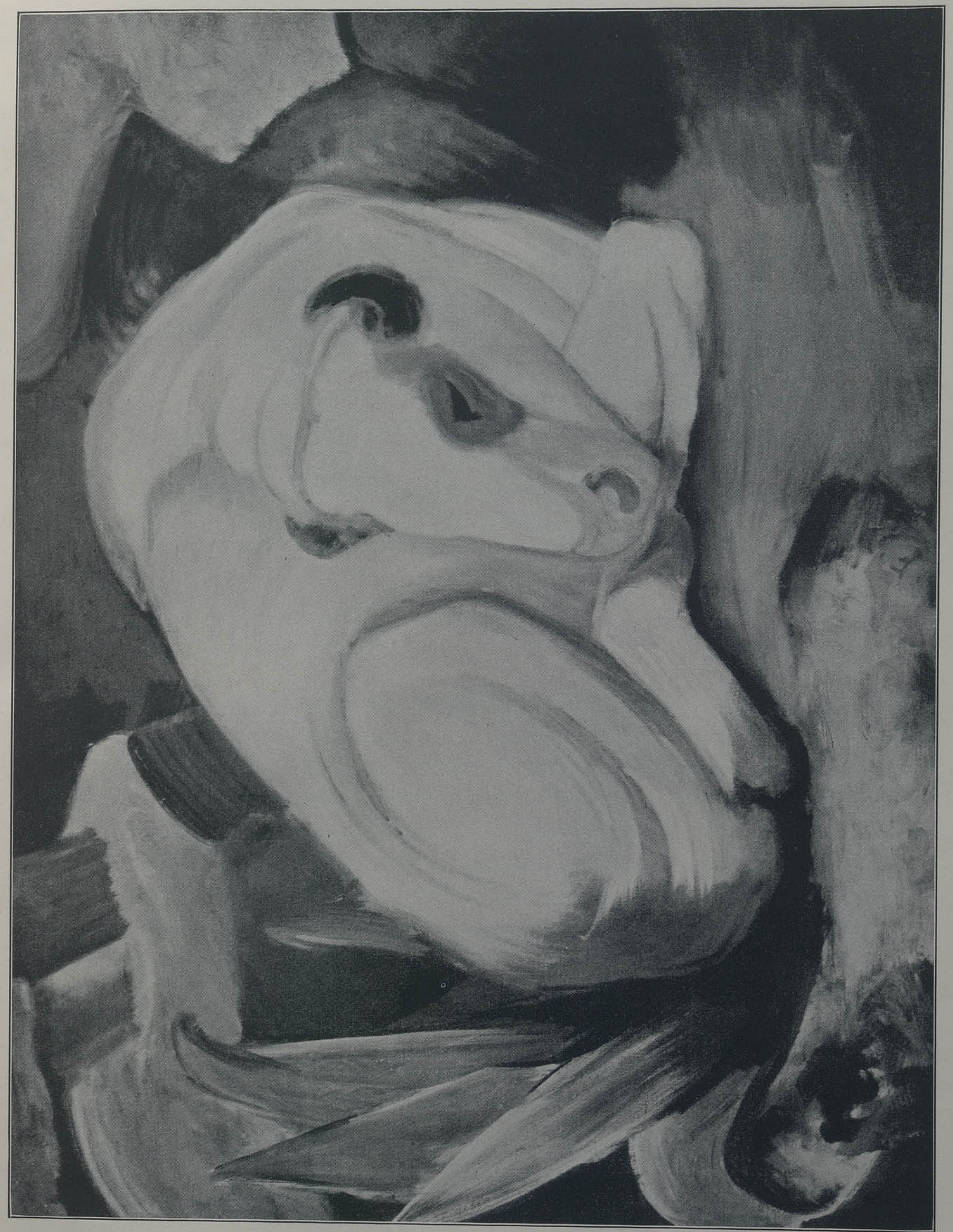
Der ideale Kunstkritiker wäre also nicht der Kritiker, welcher die „Fehler"[1]), „Verirrungen", „Unkenntnisse", „Entlehnungen" usw. usw. zu entdecken suchen würde, sondern der, welcher zu fühlen suchen würde, wie diese oder jene Form innerlich wirkt und dann sein Gesamterlebnis dem Publikum ausdrucksvoll mitteilen würde.

Hier würde natürlich der Kritiker eine Dichterseele brauchen, da der Dichter objektiv fühlen muss, um subjektiv sein Gefühl zu verkörpern. D. h. der Kritiker würde eine schöpferische Kraft besitzen müssen. In Wirklichkeit sind aber die Kritiker sehr oft misslungene Künstler, die am Mangel eigener schöpferischer Kraft scheitern und deshalb sich berufen fühlen, die fremde schöpferische Kraft zu lenken.

Die Formfrage ist für die Kunst oft schädlich auch darum, weil unbegabte Menschen (d. h. Menschen, die keinen inneren Trieb zur Kunst haben), sich der fremden Formen bedienend, Werke vortäuschen und dadurch eine Verwirrung verursachen.

* * *

[1]) Z. B. „anatomische Fehler", „Verzeichnungen" u. dgl. oder später Verstösse gegen den kommenden „Generalbass".



FRANZ MARC

DER STIER

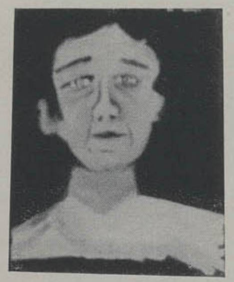
JAPANISCH

Hier muss ich präzis sein. Eine fremde Form zu gebrauchen heisst in der Kritik, im Publikum und oft bei den Künstlern ein Verbrechen, ein Betrug. Das ist aber in Wirklichkeit nur dann der Fall, wenn der „Künstler“ diese fremden Formen ohne innere Notwendigkeit braucht und dadurch ein lebloses, totes Scheinwerk schafft. Wenn aber der Künstler zum Ausdruck seiner inneren Regungen und Erlebnisse sich einer oder der andern „fremden“ Form der inneren Wahrheit entsprechend bedient, so übt er sein Recht aus, sich jeder ihm i n n e r l i c h n ö t i g e n Form zu bedienen — sei es ein Gebrauchsgegenstand, ein Himmelskörper oder eine durch einen andern Künstler schon künstlerisch materialisierte Form.

Diese ganze Frage der „Nachahmung“[1]) hat auch lange nicht die Bedeutung, die ihr wieder durch die Kritik beigemessen wird[2]). Das Lebende bleibt. Das Tote verschwindet.

[1]) Wie phantasiereich die Kritik auf diesem Gebiete ist, weiss jeder Künstler. Die Kritik weiss, dass die tollsten Behauptungen gerade hier vollkommen straflos angewendet werden können. Z. B. vor kurzem wurde die Negerin von Eugen Kahler, eine gute naturalistische Atelierstudie, mit . . . . Gauguin verglichen. Die einzige Veranlassung zu diesem Vergleich konnte nur die braune Haut des Modells sein (siehe „Münchener Neueste Nachrichten“ 12. Okt. 1911) usw. usw.

[2]) Und dank der herrschenden Ueberschätzung dieser Frage wird der Künstler unbestraft diskreditiert.



Und wirklich: je weiter wir unsern Blick zur Vergangenheit wenden, desto weniger finden wir Vortäuschungen, Scheinwerke. Sie sind geheimnisvoll verschwunden. Nur die echten künstlerischen Wesen bleiben, d. h. die, die in dem Körper (Form) eine Seele (Inhalt) besitzen.

Wenn der Leser weiter jeden beliebigen Gegenstand auf seinem Tisch anschaut (sei es nur ein Zigarrenstummel), so wird er sofort dieselben zwei Wirkungen bemerken. Es sei wo und wann es will (in der Strasse, Kirche, im Himmel, Wasser, im Stall oder Wald), überall werden die zwei Wirkungen sich herausstellen und überall wird der innere Klang vom äusseren Sinn unabhängig sein.

Die Welt klingt. Sie ist ein Kosmos der geistig wirkenden Wesen. So ist die tote Materie lebender Geist.

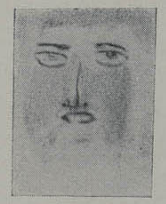
* * *

Wenn wir aus der selbständigen Wirkung des inneren Klanges die uns hier nötige Folge ziehen, so sehen wir, dass dieser innere Klang an Stärke gewinnt, wenn der ihn unterdrückende äussere praktisch-zweckmässige Sinn entfernt wird. Hier liegt die eine Erklärung der ausgesprochenen Wirkung einer Kinderzeichnung auf den unparteiischen, untraditionellen Beschauer. Das Praktisch-Zweckmässige ist dem Kind fremd, da es jedes Ding mit ungewohnten Augen anschaut und noch die ungetrübte Fähigkeit besitzt, das Ding als solches aufzunehmen. Das Praktisch-Zweckmässige wird erst später durch viele, oft traurige Erfahrungen langsam kennen gelernt. So entblösst sich in jeder Kinderzeichnung ohne Ausnahme der innere Klang des Gegenstandes von selbst. Die Erwachsenen, besonders die Lehrer bemühen sich, dem Kinde das Praktisch-Zweckmässige aufzudrängen und kritisieren dem Kinde seine Zeichnung gerade von diesem flachen Standpunkte aus: „dein Mensch kann nicht gehen, weil er nur ein Bein hat," „auf deinem Stuhl kann man nicht sitzen, da er schief ist" usw.[1]). Das Kind lacht sich selbst aus. Es sollte aber weinen.

Nun hat das begabte Kind ausser der Fähigkeit, das Aeussere zu streichen, noch die Macht, das gebliebene Innere in eine Form zu kleiden, in welcher dieses gebliebene Innere am stärksten zum Vorschein kommt und also wirkt (wie man auch zu sagen pflegt „spricht"!).

---

[1]) Wie es so oft der Fall ist: man belehrt die, die belehren sollten. Und später wundert man sich, dass aus den begabten Kindern nichts wird.



Jede Form ist vielseitig. Man entdeckt an ihr immer neue und immer andere glückliche Eigenschaften. Hier will ich aber nur eine augenblicklich uns wichtige Seite der guten Kinderzeichnung betonen: die kompositionelle. Hier springt uns ins Auge die unbewusste, wie von selbst gewachsene Anwendung der beiden oben erwähnten Teile des Buchstabens, d. h. 1. die *Gesamterscheinung*, die sehr oft präzis ist und hier und da bis ins Schematische steigt, und 2. die *einzelnen*, die grosse Form bildenden *Formen*, von denen jede ein eigenes Leben führt. (So z. B. die „Araber" von Lydia Wieber.) Es ist eine unbewusste, enorme Kraft im Kinde, die sich hier äussert und die das Kinderwerk dem Werke des Erwachsenen gleich hoch (und oft viel höher!) stellt[1]).

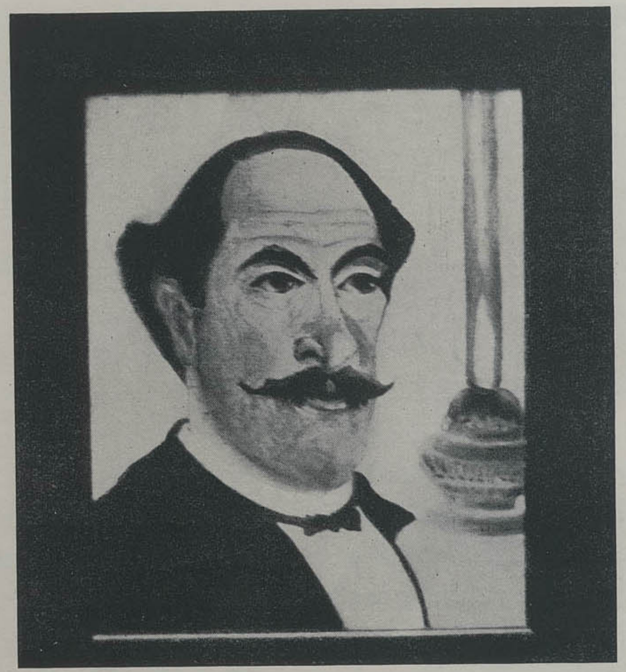
Für jedes Glühen gibt es ein Abkühlen. Für jede frühe Knospe — der drohende Frost. Für jedes junge Talent — eine Akademie. Es sind keine tragischen Worte, sondern eine traurige Tatsache. Die Akademie ist das sicherste Mittel, der beschriebenen Kindeskraft den Garaus zu machen. Sogar das sehr grosse, starke Talent wird in dieser Beziehung von der Akademie mehr oder weniger gebremst. Die schwächeren Begabungen gehen zu Hunderten zugrunde. Ein akademisch gebildeter, mittelmässig begabter Mensch zeichnet sich dadurch aus, dass er das Praktisch-Zweckmässige erlernt hat und dass er das Hören des inneren Klanges verloren hat. So ein Mensch liefert eine „korrekte" Zeichnung, die tot ist.

Wenn ein Mensch, welcher keine künstlerische Bildung erworben hat und also von den objektiven künstlerischen Kenntnissen frei ist, irgend etwas malt, so entsteht nie ein leerer Schein. Hier sehen wir ein Beispiel des Wirkens der inneren Kraft, die nur von den *allgemeinen* Kenntnissen des Praktisch-Zweckmässigen beeinflusst wird.

Da aber die Anwendung auch dieses Allgemeinen hier nur beschränkt geschehen kann, so wird das Aeussere auch hier (nur weniger als bei dem Kinde, aber doch ausgiebig) gestrichen und der innere Klang gewinnt an Kraft: es entsteht keine tote Sache, sondern eine lebende. (Siehe z. B. die 4 hier angebrachten Köpfe.)

---

[1]) Auch diese verblüffende Eigenschaft der kompositionellen Form besitzt die „Volkskunst". (Siehe z. B. das Pest-Votivbild aus der Kirche in Murnau.)



HENRI ROUSSEAU

Christus sagte: Lasset die Kindlein zu mir kommen, denn ihrer ist das Himmelreich.

Der Künstler, der sein ganzes Leben in vielem dem Kinde gleicht, kann oft leichter als ein anderer zu dem inneren Klang der Dinge gelangen. Es ist in dieser Beziehung ganz besonders interessant zu sehen, wie der Komponist Arnold Schönberg die malerischen Mittel einfach und sicher anwendet. Ihn interessiert in der Regel nur dieser innere Klang. Alle Ausschmückungen und Feinschmeckereien lässt er ohne Beachtung und die „ärmste“ Form wird in seinen Händen die reichste. (Siehe sein Selbstporträt.)

Hier liegt die Wurzel der neuen grossen Realistik. Die vollkommen und ausschliesslich einfach gegebene äussere Hülse des Dinges ist schon eine Absonderung des Dinges vom Praktisch-Zweckmässigen und das Herausklingen des Inneren. Henri Rousseau, der als Vater dieser Realistik zu bezeichnen ist, hat mit einer einfachen und überzeugenden Geste den Weg gezeigt. (Siehe das Porträt und seine anderen Bilder.)[1]

* * *

---

[1]) Die Mehrzahl der hier reproduzierten Bilder Rousseaus sind aus dem sympathischen, warmen Buch U h d e s (Henri Rousseau, Paris, Eugène Figuière et Cie. Editeurs 1911) entnommen. Ich benutze die Gelegenheit, mich bei Herrn Uhde für sein Entgegenkommen herzlich zu bedanken.

HENRI ROUSSEAU

Henri Rousseau hat den neuen Möglichkeiten der Einfachheit den Weg eröffnet. Dieser Wert seiner vielseitigen Begabung ist uns augenblicklich der wichtigste.

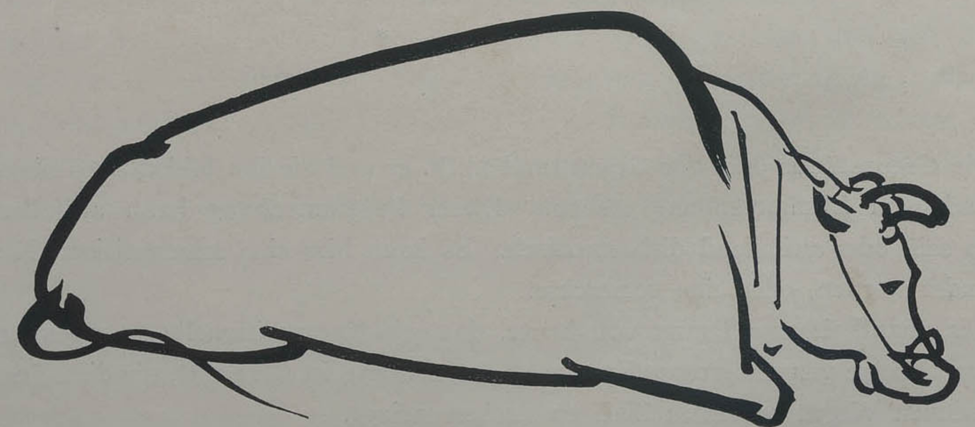
* * *

Die Gegenstände oder der Gegenstand (d. h. er und die ihn bildenden Teile) müssen in irgendeinem Zusammenhang stehen. Dieser Zusammenhang kann auffallend harmonisch sein oder auffallend disharmonisch. Es kann hier eine schematisierte Rhythmik angewendet werden, oder eine versteckte.

Der unaufhaltsame Drang von heute, das rein Kompositionelle zu offenbaren, die künftigen Gesetze unserer grossen Epoche zu entschleiern, ist die Kraft, die die Künstler auf verschiedenen Wegen zu einem Ziele zu streben zwingt.

Es ist natürlich, dass der Mensch sich in einem solchen Falle an das Regelmässigste und zugleich Abstrakteste wendet. So sehen wir, dass durch verschiedene Kunstperioden das Dreieck als Konstruktionsbasis gebraucht wurde. Dieses Dreieck wurde oft als ein gleichseitiges angewendet, und so kam auch die Zahl zu ihrer Bedeutung, d. h. das ganz abstrakte Element des Dreiecks. In dem heutigen Suchen nach abstrakten Verhältnissen spielt die Zahl eine besonders grosse Rolle. Jede Zahlformel ist wie ein eisiger Berggipfel kühl und als höchste Regelmässigkeit wie ein Marmorblock fest. Sie ist kalt und fest, wie jede Notwendigkeit. Das Suchen, in einer Formel das Kompositionelle auszudrücken, ist der Grund des Entstehens des sogenannten Kubismus. Diese „mathematische" Konstruktion ist eine Form, die manchmal bis zum letzten Grade der Vernichtung des materiellen Zusammenhanges der Teile des Dinges führen muss und in konsequenter Anwendung führt. (Siehe z. B.: Picasso.)

Das letzte Ziel auch auf diesem Wege ist, ein Bild zu schaffen, das durch eigene, schematisch konstruierte Organe zum Leben gebracht wird, zum Wesen wird. Wenn diesem Wege im allgemeinen etwas vorgeworfen werden kann, so ist es n i c h t s a n d e r e s, als dass hier eine zu begrenzte Anwendung der Zahl ist. Es kann alles als eine mathematische Formel oder einfach als eine Zahl dargestellt werden. Es gibt aber verschiedene Zahlen: 1 und 0,3333 . . . . sind gleich berechtigte, gleich lebende innerlich klingende Wesen. Warum soll man sich mit 1 begnügen? Warum soll man 0,3333 . . . . ausschliessen? Damit verbunden stellt sich die Frage: warum soll man durch a u s s c h l i e s s l i c h e Anwendung von Dreiecken und ähnlichen geometrischen Formen und Körpern den künstlerischen Ausdruck schmälern? Es soll aber wiederholt werden, dass die kompositionellen Bestrebungen der „Kubisten" in einem direkten Zusammenhang stehen zu der Notwendigkeit, rein malerische Wesen zu schaffen, die einerseits im Gegenständlichen und durch das Gegenständliche reden und durch verschiedene Kombinationen mit dem mehr oder weniger klingenden Gegenstand andererseits schliesslich zur reinen Abstraktion übergehen.



ALFRED KUBIN FEDERZEICHNUNG

Aegyptische SCHATTENSPIEL-FIGUR

Aegyptische SCHATTENSPIEL-FIGUR

Zwischen der rein abstrakten und der rein realen Komposition liegen die Kombinationsmöglichkeiten der abstrakten und realen Elemente in einem Bilde. Wie diese Kombinationsmöglichkeiten gross und mannigfaltig sind, wie in allen diesen Fällen das Leben des Werkes stark pulsieren kann und wie frei man sich also zu der Formfrage verhalten soll, zeigen die Reproduktionen in diesem Buch.

Die Kombinationen des Abstrakten mit dem Gegenständlichen, die Wahl zwischen den unendlichen abstrakten Formen oder im gegenständlichen Material, d. h. die Wahl der einzelnen Mittel auf beiden Gebieten, ist und bleibt dem inneren Wunsch des Künstlers überlassen. Die heute verpönte oder verachtete Form, die scheinbar ganz abseits vom grossen Strom liegt, wartet nur auf ihren Meister. Diese Form ist nicht tot, sie ist bloss in eine Art Lethargie versunken. Wenn der Inhalt, der Geist, welcher sich nur durch diese scheintote Form offenbaren kann, reif wird, wenn die Stunde seiner Materialisation geschlagen hat, so tritt er in diese Form und wird durch sie sprechen.

Und speziell der Laie sollte nicht mit der Frage an das Werk gehen: „was hat der Künstler n i c h t gemacht?“ oder anders gesagt: „wo erlaubt sich der Künstler, m e i n e Wünsche zu vernachlässigen?“, sondern er sollte sich fragen: „was hat der Künstler gemacht?“ oder: „welchen s e i n e n inneren Wunsch hat hier der Künstler zum Ausdruck gebracht?“ Ich glaube auch, dass die Zeit noch kommt, wo auch die Kritik ihre Aufgabe nicht im Suchen des Negativen, Fehlerhaften, sondern im Suchen und Vermitteln des Positiven, Richtigen finden wird. Eine der „wichtigen“ Sorgen der heutigen Kritik der abstrakten Kunst gegenüber ist die Sorge, wie soll man denn in dieser Kunst das Falsche vom Richtigen unterscheiden, d. h. grösstenteils, wie soll man hier das Negative entdecken? Das Verhalten dem Kunstwerk gegenüber sollte ein anderes sein, als das Verhalten zu einem Pferd, welches man kaufen will: bei dem Pferd deckt eine wichtige negative Eigenschaft alle die positiven und macht es wertlos; beim Werk ist das Verhältnis umgekehrt: eine wichtige positive Eigenschaft deckt alle die negativen und macht es wertvoll.

Wenn dieser einfache Gedanke einmal berücksichtigt wird, so werden von selbst die prinzipiell-absoluten Formfragen fallen, die Formfrage wird ihren relativen Wert erhalten, und u. a. wird endlich dem Künstler selbst die Wahl der Form überlassen, welche ihm und in diesem Werk notwendig ist.

* * *

Zum Schluss dieser leider nur flüchtigen Betrachtungen der Formfrage will ich noch auf einige Konstruktionsbeispiele in diesem Buch weisen. D. h., ich bin hier gezwungen, aus vielen Lebensseiten der Werke nur die eine zu unterstreichen, mit vollem Verzicht auf alle übrigen mannigfaltigen Eigenschaften, die nicht nur das spezielle Werk charakterisieren, sondern auch die Seele des Künstlers.

Die zwei Bilder von Henri Matisse zeigen, wie die ,,rhythmische" Komposition (,,Tanz") anders innerlich lebt und also anders klingt, als die Komposition, in welcher die Teile des Bildes scheinbar unrhythmisch zusammengestellt sind (,,Musik"). Dieser Vergleich ist der beste Beweis, dass nicht nur im klaren Schema, in der klaren Rhythmik das Heil liegt.

Das starke abstrakte Klingen der körperlichen Form verlangt nicht durchaus die Zerstörung des Gegenständlichen. Dass es auch hier keine allgemeine Regel gibt, sehen wir im Bilde von Marc (,,Der Stier"). Es kann also der Gegenstand den inneren und den äusseren Klang vollkommen behalten und dabei können seine einzelnen Teile zu selbständig klingenden abstrakten Formen sich verwandeln und also einen gesamten abstrakten Hauptklang verursachen.

Das Stilleben von Münter zeigt, dass die ungleiche, ungleichgradige Uebersetzung der Gegenstände auf einem und demselben Bild nicht nur unschädlich ist, sondern in richtiger Anwendung einen starken komplizierten inneren Klang erzielt. Der äusserlich als disharmonisch wirkende Akkord ist in diesem Falle der Urheber der inneren harmonischen Wirkung.

Die zwei Bilder von Le Fauconnier sind ein gewaltiges lehrreiches Beispiel: ähnliche ,,reliefe" Formen erzielen in diesen Bildern durch Verteilung der ,,Gewichte" zwei diametral verschiedene innere Wirkungen. Die ,,Abondance" klingt wie eine beinahe tragische Ueberladung der Gewichte. ,,Paysage lacustre" erinnert an eine klare, durchsichtige Dichtung.

* * *

G. MÜNTER

STILLEBEN

Wenn der Leser dieses Buches imstande ist, sich seiner Wünsche, seiner Gedanken, seiner Gefühle zeitweise zu entledigen und dann das Buch durchblättert, von einem Votivbild zu Delaunay übergeht und weiter von einem Cézanne zu einem russischen Volksblatt, von einer Maske zu Picasso, von einem Glasbild zu Kubin usw. usw., so wird seine Seele viele Vibrationen erleben und in das Gebiet der Kunst eintreten. Hier wird er dann nicht ihn empörende Mängel und ärgernde Fehler finden, sondern er wird statt einem Minus ein Plus seelisch erreichen. Und diese Vibrationen und das aus ihnen entsprungene Plus werden eine Seelenbereicherung sein, die durch kein anderes Mittel, als durch die Kunst, zu erreichen ist.

Später kann der Leser mit dem Künstler zu objektiven Betrachtungen, zur wissenschaftlichen Analyse übergehen. Hier findet er dann, dass die sämtlichen gebrachten Beispiele einem inneren Rufe gehorchen — Komposition, dass sie alle auf einer inneren Basis stehen — Konstruktion.

* * *

Der innere Inhalt des Werkes kann entweder einem oder dem anderen von zwei Vorgängen gehören, die heute (ob nur heute? oder heute nur besonders sichtbar?) alle Nebenbewegungen in sich auflösen.

Diese zwei Vorgänge sind:

1. das Zersetzen des seelenlos-materiellen Lebens des 19. Jahrhunderts, d. h. das Fallen der für einzig fest gehaltenen Stützen des Materiellen, das Zerfallen und Sichauflösen der einzelnen Teile.

2. Das Aufbauen des seelisch-geistigen Lebens des 20. Jahrhunderts, welches wir miterleben und welches sich schon jetzt in starken, ausdrucksvollen und bestimmten Formen manifestiert und verkörpert.

Diese zwei Vorgänge sind die zwei Seiten der „heutigen Bewegung".

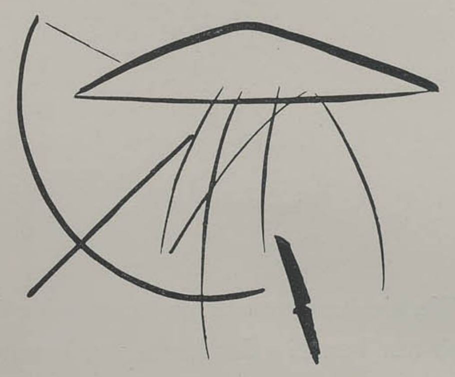
Die schon erzielten Erscheinungen zu qualifizieren oder auch nur das Endziel dieser Bewegung festzustellen, wäre eine Anmassung, die durch verlorene Freiheit sofort grausam bestraft würde.

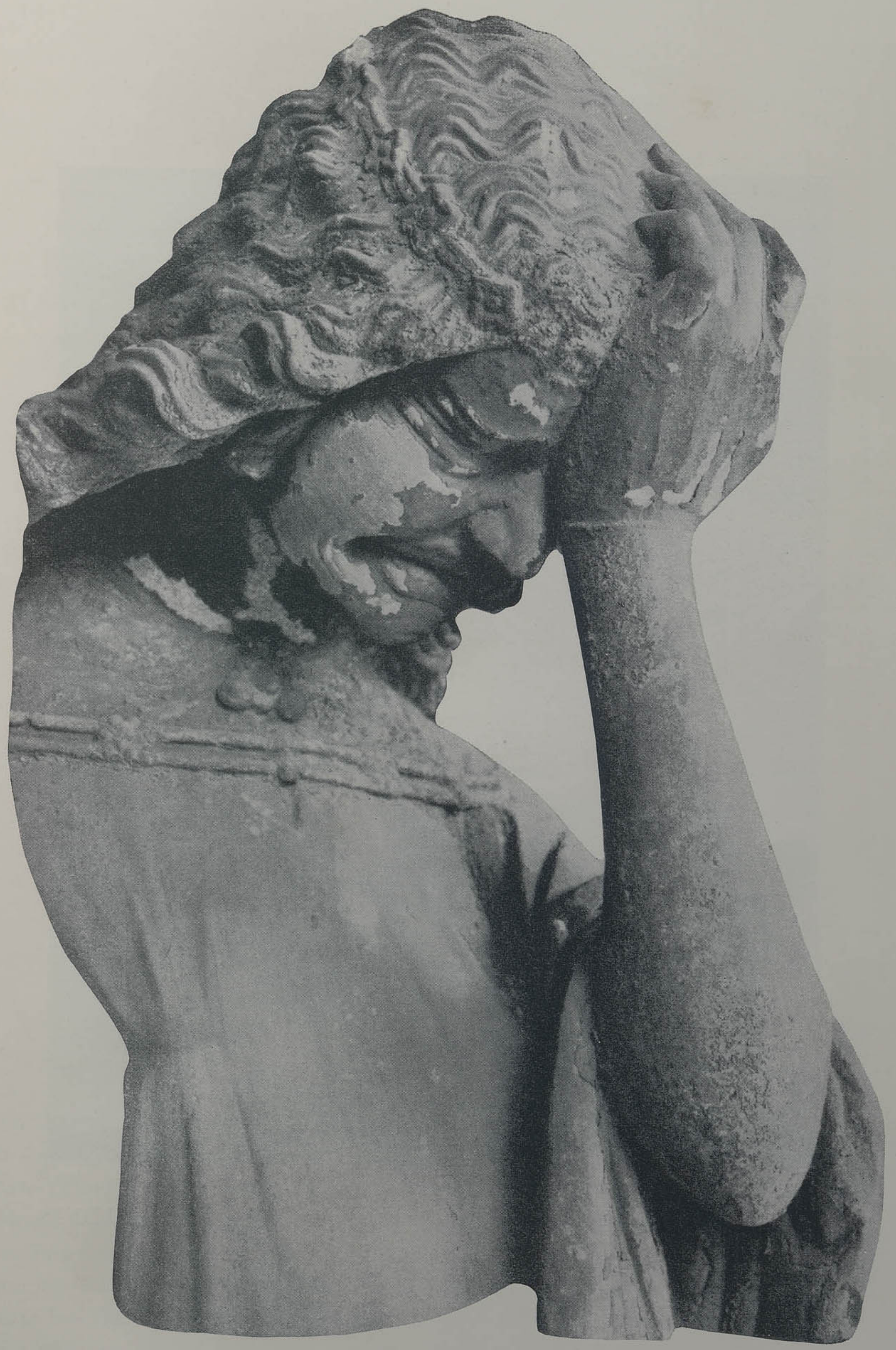
Wie schon oft gesagt, nicht zur Beschränkung sollen wir streben, sondern zur Befreiung. Nichts soll man verwerfen ohne angestrengte Versuche, Lebendes zu entdecken.

Es ist besser, den Tod für das Leben zu halten, als das Leben für den Tod. Wenn auch nur ein einziges Mal. Und nur auf einer freigewordenen Stelle kann wieder etwas wachsen. Der Freie sucht sich durch alles zu bereichern und von jedem Wesen das Leben auf sich wirken zu lassen — wenn es auch nur ein abgebranntes Zündholz ist.

Nur durch Freiheit kann das Kommende empfangen werden.

Und man bleibt nicht abseits stehen, wie der dürre Baum, unter dem Christus das schon bereitliegende Schwert sah.





TÖRICHTE JUNGFRAU (13. Jahrhundert)

OSKAR KOKOSCHKA BILDNIS

BAYERISCHES SPIEGELBILD

(Aus „Italienische Eindrücke" von W. Rosanow, St. Petersburg, 1909, S. 81 ff.)

„Die ganze antike Kunst ist im Gegensatz zur neuen nicht psychologisch . . . . War aber die antike Kunst nicht vielleicht mehr metaphysisch?

Die Masse, die Messungen des menschlichen „corpus", das ewige Suchen (und womöglich Finden?) der definitiven Wahrheit dieser Masse und ihre Harmonie ist das, was wir in allen diesen Marmorwerken immer wieder finden. „Schneidermasse" möchte man als letzte Definition aussprechen. Ist es nicht scheinbar sehr wenig, sehr arm? Was sagte aber Moses, als er vom Berge Sinai kam, und was teilte er den Kindern Israels mit in bezug auf den Bau des Tempels (Skynie)? Er zählte auch nur Masse und Farben auf, und sogar fast nur die Masse. Und beim Lesen dieses Berichtes im „Auszug der Kinder Israels" hört man beinahe den Schneider die Zahlen nennen — der Länge, der Breite, des Umfanges und der Biegung — des bestellten Kleides. Skynie ist das Kleid Gottes: das ist ihre

unausgesprochene Idee. Kein Wort sagt der Prophet Hesekiel weder über seinen Eindruck vom ihm in einer Vision erschienenen Tempel, wo sich Gott befindet, noch vom Bilde dieses Tempels, volle Seiten beschreibt er aber bis zur Ermüdung, bis zur Erschöpfung der letzten Geduld des Lesers mit Zahlen, und wieder Zahlen, mit Massen und wieder und wieder mit Massen. Und der weise Pythagoras hielt die „Zahl" für das „Wesen der Dinge". „Jedes Ding hat eine eigene Zahl, und der, dem die Zahl des Dinges offenbart ist, der kennt auch das versteckte Wesen der Dinge." So ist ein eigenes Geheimnis in den Zahlen und den Massen; Gott ist das Mass aller Dinge — n a c h der Schöpfung; darf man ihn nicht v o r der Schöpfung den Schneider aller Dinge nennen, welcher in seinem himmlischen Sinn die Welt „zuschneidet"?

ÜBER BÜHNENKOMPOSITION

VON KANDINSKY

ede Kunst hat eine eigene Sprache, d. h. die nur ihr eigenen Mittel. So ist jede Kunst etwas in sich Geschlossenes. Iede Kunst ist ein eigenes Leben. Sie ist ein Reich für sich.

Deswegen sind die Mittel verschiedener Künste äusserlich vollkommen verschieden. Klang, Farbe, Wort! . . . .

Im letzten innerlichen Grunde sind diese Mittel vollkommen gleich: das letzte Ziel löscht die äusseren Verschiedenheiten und entblösst die innere Identität.

Dieses letzte Ziel (Erkenntnis) wird in der menschlichen Seele erreicht durch feinere Vibrationen derselben. Diese feineren Vibrationen, die im letzten Ziele identisch sind, haben aber an und für sich verschiedene innere Bewegungen und unterscheiden sich dadurch voneinander.

Der undefinierbare und doch bestimmte Seelenvorgang (Vibration) ist das Ziel der einzelnen Kunstmittel.

Ein bestimmter Komplex der Vibrationen — das Ziel eines Werkes.

Die durch das Summieren bestimmter Komplexe vor sich gehende Verfeinerung der Seele — das Ziel der Kunst.

Die Kunst ist deswegen unentbehrlich und zweckmässig.

Das vom Künstler richtig gefundene Mittel ist eine materielle Form seiner Seelenvibration, welcher einen Ausdruck zu finden er gezwungen ist.

H. ARP

Wenn dieses Mittel richtig ist, so verursacht es eine beinahe identische Vibration in der Seele des Empfängers.

Das ist unvermeidlich. Nur ist diese zweite Vibration kompliziert. Sie kann erstens stark oder schwach sein, was von dem Grad der Entwicklung des Empfängers und auch von zeitlichen Einflüssen (absorbierte Seele) abhängt. Zweitens wird diese Vibration der Seele des Empfängers entsprechend auch andere Saiten der Seele in Schwingung bringen Das ist die Anregung der „Phantasie" des Empfängers, welcher am Werke „weiter schafft"[1]). Die öfter vibrierenden Saiten der Seele werden beinahe bei jeder Berührung auch anderer Saiten mitklingen. Und manchmal so stark, dass sie den ursprünglichen Klang übertönen: es gibt Menschen, die durch „lustige" Musik zum Weinen gebracht werden und umgekehrt. Deswegen werden einzelne Wirkungen eines Werkes bei verschiedenen Empfängern mehr oder weniger gefärbt.

Der ursprüngliche Klang wird aber in diesem Falle nicht vernichtet, sondern lebt weiter und verrichtet, wenn auch unmerklich, seine Arbeit an der Seele[2]).

Es gibt also keinen Menschen, welcher die Kunst nicht empfängt. Jedes Werk und jedes einzelne Mittel des Werkes verursacht in jedem Menschen ohne Ausnahme eine Vibration, die im Grunde der des Künstlers identisch ist.

* * *

[1]) Heutzutage rechnen u. a. besonders Theaterinszenierungen auf diese „Mitwirkung", welche natürlich stets vom Künstler gebraucht wurde. Daher stammte auch das Verlangen nach einem gewissen freien Raum, welcher das Werk vom letzten Grade des Ausdruckes trennen musste. Dieses Nicht-bis-zuletzt-sagen verlangten z. B. Lessing, Delacroix u. a. Dieser Raum ist das freie Feld für die Arbeit der Phantasie.

[2]) So wird mit der Zeit jedes Werk richtig „verstanden".

EGYPTISCH

Die innere, im letzten Grunde entdeckbare Identität der einzelnen Mittel verschiedener Künste ist der Boden gewesen, auf welchem versucht wurde, einen bestimmten Klang einer Kunst durch den identischen Klang einer anderen Kunst zu unterstützen, zu stärken und dadurch eine besonders gewaltige Wirkung zu erzielen. Das ist ein Wirkungsmittel.

Die Wiederholung aber des einen Mittels einer Kunst (z. B. Musik) durch ein identisches Mittel einer anderen Kunst (z. B. Malerei) ist nur e i n Fall, e i n e Möglichkeit. Wenn diese Möglichkeit auch als ein inneres Mittel verwendet wird (z. B. bei Skrjabin)[1]), so finden wir auf dem Gebiete des Gegensatzes und der komplizierten Komposition erst einen Antipoden dieser Wiederholung und später eine Reihe von Möglichkeiten, die zwischen der Mit- und Gegenwirkung liegen. Das ist ein unerschöpfliches Material.

* * *

Das 19. Jahrhundert zeichnete sich als eine Zeit aus, welcher innere Schöpfung fern lag. Das Konzentrieren auf materielle Erscheinungen und auf die materielle Seite der Erscheinungen musste die schöpferische Kraft auf dem Gebiete des Inneren logisch zum Sinken bringen, was scheinbar bis zum letzten Grad des Versinkens führte.

Aus dieser Einseitigkeit mussten sich natürlich auch andere Einseitigkeiten entwickeln.

So auch auf der Bühne:

1. kam auch hier (wie auf anderen Gebieten) notgedrungen die minutiöse Ausarbeitung der einzelnen schon existierenden (früher geschaffenen) Teile, die der Bequemlichkeit halber stark und definitiv voneinander getrennt wurden. Hier spiegelte sich die Spezialisierung ab, die immer sofort entsteht, wenn keine neuen Formen geschaffen werden und

2. der positive Charakter des Zeitgeistes konnte nur zu einer Form der Kombinierung führen, die ebenso positiv war. Man dachte eben: zwei ist mehr als eins, und suchte jede Wirkung durch Wiederholung zu verstärken. In der inneren Wirkung kann es aber umgekehrt sein und oft ist eins mehr als zwei. Mathematisch ist $1 + 1 = 2$. Seelisch kann $1 - 1 = 2$ sein.

[1]) S. den Artikel L. Sabanejews in diesem Buch.

N. GONTSCHAROWA

ad 1. Durch die e r s t e F o l g e d e s M a t e r i a l i s m u s , d. h. durch die Spezialisierung und die damit verbundene weitere äusserliche Ausarbeitung der einzelnen Teile, entstanden und versteinerten sich drei Gruppen von Bühnenwerken, die voneinander durch hohe Mauern abgeteilt wurden:

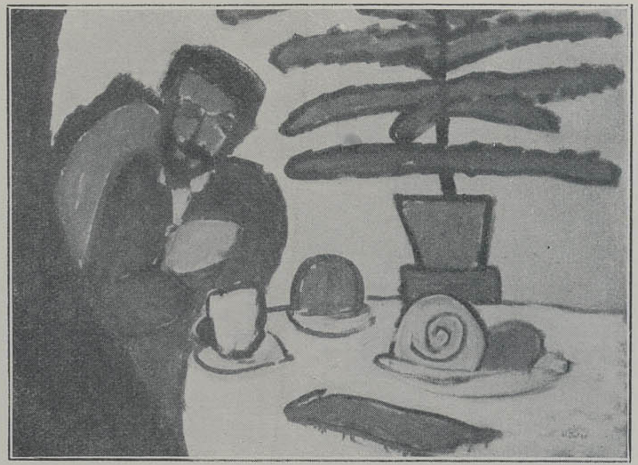
a) Drama,
b) Oper,
c) Ballett.

a) Das Drama des 19. Jahrhunderts ist im allgemeinen eine mehr oder weniger raffinierte und in die Tiefen gehende Erzählung eines Vorganges von mehr oder weniger persönlichem Charakter. Es ist gewöhnlich eine Beschreibung des äusseren Lebens, wo das seelische Leben des Menschen auch nur soweit mitspielt, als es mit dem äusseren Leben zu tun hat[1]). D a s k o s m i s c h e E l e m e n t f e h l t v o l l k o m m e n.

D e r ä u s s e r e V o r g a n g u n d d e r ä u s s e r e Z u s a m m e n h a n g d e r H a n d l u n g i s t d i e F o r m d e s h e u t i g e n D r a m a s.

b) Die Oper ist ein Drama, zu welchem Musik als Hauptelement hinzugefügt wird, wobei Raffiniertheit und Vertiefung des dramatischen Teiles stark leiden. Die beiden Teile sind vollkommen äusserlich miteinander verbunden. D. h. entweder illustriert (bzw. verstärkt) die Musik den dramatischen Vorgang oder der dramatische Vorgang wird als Erklärung der Musik zu Hilfe gezogen.

[1]) Ausnahmen finden wir wenige. Und auch diese wenigen (z. B. Maeterlink, Ibsens „Gespenster“, Andrejews „Das Leben des Menschen“ u. dgl.) bleiben doch im Banne des äusseren Vorganges.



G. MÜNTER

Dieser wunde Punkt wurde von Wagner bemerkt, und er suchte ihm durch verschiedene Mittel abzuhelfen. Der Grundgedanke war dabei, die einzelnen Teile organisch miteinander zu verbinden und auf diese Weise ein monumentales Werk zu schaffen[1]).

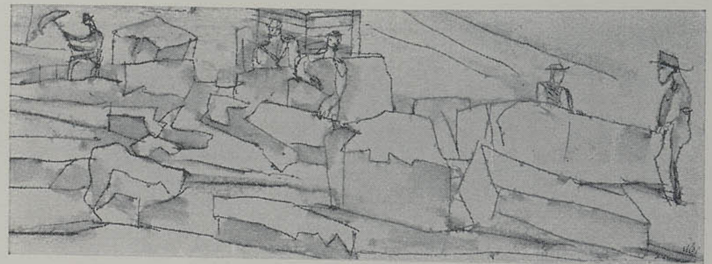
Durch Wiederholung einer und derselben äusseren Bewegung in zwei Substanzformen suchte Wagner die Verstärkung der Mittel zu erreichen und die Wirkung zu einer monumentalen Höhe zu bringen. Sein Fehler war in diesem Falle der Gedanke, dass er über ein Universalmittel verfügte. Dieses Mittel ist in Wirklichkeit nur eines aus der Reihe von oft gewaltigeren Möglichkeiten in der monumentalen Kunst.

Abgesehen aber davon, dass eine parallele Wiederholung nur e i n Mittel ist, und davon, dass diese Wiederholung nur äusserlich ist, hat Wagner ihr eine neue Gestaltung gegeben, die zu weiteren führen musste. Vor Wagner hat z. B. die Bewegung einen rein äusserlichen und oberflächlichen Sinn in der Oper gehabt (vielleicht nur Entartung). Es war ein naives Anhängsel der Oper: das An-die-Brust-drücken der Hände — Liebe, das Heben der Arme — Gebet, das Ausbreiten der Arme — starke Gemütsbewegung u. dgl. Diese kindlichen Formen (die man noch heute jeden Abend sehen kann) standen in äusserlichem Zusammenhang mit dem Text der Oper, der wieder durch die Musik illustriert wurde. Wagner hat hier eine direkte (künstlerische) Verbindung zwischen der Bewegung und dem musikalischen Takt geschaffen: die Bewegung wurde dem Takt unterordnet.

Diese Verbindung ist aber doch nur äusserlicher Natur. Der innere Klang der Bewegung bleibt aus dem Spiel.

---

[1]) Dieser Gedanke Wagners hat über ein halbes Jahrhundert gebraucht, um über die Alpen zu gelangen, wo er eine offiziell ausgedrückte Paragraphengestalt erhält. Das musikalische „Manifest" der „Futuristi" lautet: „Proclamer comme une nécessité absolue que le musicien soit l'auteur du poème dramatique ou tragique qu'il doit mettre en musique." (Mai 1911, Mailand.)



P. KLEE

Auf dieselbe künstlerische, aber auch äusserliche Weise wurde bei Wagner andererseits die Musik dem Text untergeordnet, d. h. der Bewegung in breitem Sinne. Es wurde musikalisch das Zischen des glühenden Eisens im Wasser, das Schlagen des Hammers beim Schmieden u. dgl. dargestellt.

Diese w e c h s e l n d e Unterordnung ist aber auch wieder eine Bereicherung der Mittel gewesen, die zu weiteren Kombinationen führen musste.

Also einerseits bereicherte Wagner die Wirkung eines Mittels und verminderte andererseits den inneren Sinn — die rein künstlerische innere Bedeutung des Hilfmittels.

Diese Formen sind nur mechanische Reproduktionen (nicht innere Mitwirkungen) der zweckmässigen Vorgänge der Handlung. Aehnlicher Natur ist auch die andere Verbindung der Musik mit Bewegung (im breiten Sinne des Wortes), d. h. die musikalische „Charakteristik" der einzelnen Rollen. Dieses hartnäckige Auftauchen eines musikalischen Satzes bei dem Erscheinen eines Helden verliert schliesslich an Kraft und wirkt auf das Ohr, wie eine altbekannte Flaschenetikette auf das Auge. Das Gefühl sträubt sich schliesslich gegen derartige konsequent programmatische Anwendungen einer und derselben Form[1]).

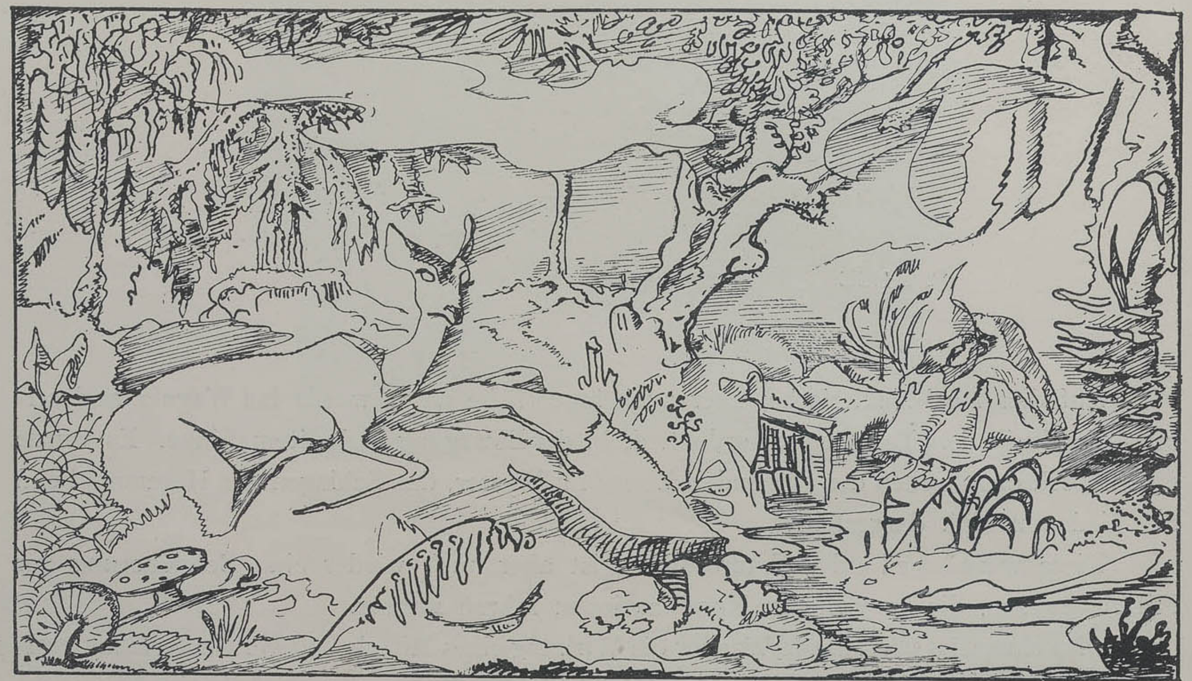
Endlich das Wort braucht Wagner als Mittel der Erzählung oder zum Ausdruck seiner Gedanken. Es wurde hier aber kein geeignetes Milieu für solche Zwecke geschaffen, da in der Regel die Worte vom Orchester übertönt werden. Es ist kein genügendes Mittel, in vielen Rezitativen das Wort klingen zu lassen. Aber der Versuch, das unaufhörliche Singen zu unterbrechen, versetzte dem „Einheitlichen" schon einen gewaltigen Stoss. Doch der äussere Vorgang blieb auch davon unberührt.

Abgesehen davon, dass Wagner trotz seinen Bestrebungen, einen Text (Bewegung) zu schaffen, hier vollkommen in der alten Tradition des Aeusserlichen blieb, liess er das dritte Element ohne Beachtung, welches heute in einer noch primitiven Form vereinzelt angewendet wird[2]) — die Farbe und die damit verbundene malerische Form (Dekoration).

---

[1]) Dieses Programmatische durchdringt das Schaffen Wagners und erklärt sich scheinbar nicht nur aus dem Charakter des Künstlers, sondern auch aus dem Bestreben, eine präzise Form zu dem neuen Schaffen zu finden, wobei der Geist des 19. Jahrhunderts seinen Stempel des „Positiven" darauf abdrückte.

[2]) S. den Artikel Sabanejews.



A. KUBIN

Der äussere Vorgang, der äussere Zusammenhang der einzelnen Teile desselben und der beiden Mittel (Drama und Musik) ist die Form der heutigen Oper.

c) Das Ballett ist ein Drama mit allen schon beschriebenen Kennzeichen und demselben Inhalt. Nur verliert hier der Ernst des Dramas noch mehr, als in der Oper. In der Oper kommen ausser Liebe auch andere Themen vor: religiöse, politische, soziale Verhältnisse sind der Boden, auf welchem Begeisterung, Verzweiflung, Ehrlichkeit, Hass und gleichartige andere Gefühle wachsen. Das Ballett begnügt sich mit Liebe in einer kindlichen Märchenform. Ausser Musik werden hier die einzelnen und Gruppenbewegungen zu Hilfe genommen. Alles bleibt in einer naiven Form des äusserlichen Zusammenhanges. Es werden sogar in der Praxis nach Belieben einzelne Tänze eingeschoben oder ausgelassen. Das „Ganze" ist so problematisch, dass solche Operationen vollkommen unbemerkt bleiben.

Der äussere Vorgang, der äussere Zusammenhang der einzelnen Teile und der drei Mittel (Drama, Musik und Tanz) ist die Form des heutigen Balletts.

ad 2. Durch die zweite Folge des Materialismus, d. h. durch die positive Addierung ($1 + 1 = 2$, $2 + 1 = 3$), wurde nur eine Kombinierungs- (bzw. Verstärkungs-) form gebraucht, die ein Parallellaufen der Mittel verlangte. Z. B. starke Gemütsbewegung bekommt sofort ein ff. als unterstreichendes Element in der Musik. Dieses mathematische Prinzip baut auch die Wirkungsformen auf einer rein äusserlichen Basis auf.

P. P. GIRIEUD

HALBAKT

BAYERISCHES GLASBILD

Alle die genannten Formen, die ich Substanzformen nenne (Drama — Wort, Oper — Klang, Ballett — Bewegung), und ebenso die Kombinationen der einzelnen Mittel, die ich Wirkungsmittel nenne, werden zu einer äusserlichen Einheit konstruiert. Da alle diese Formen aus dem Prinzip der äusseren Notwendigkeit entstanden.

Daraus fliesst als logisches Resultat die Begrenzung, die Einseitigkeit (= die Verarmung) der Formen und Mittel. Sie werden allmählich orthodox und jede minutiöse Aenderung erscheint revolutionär.

* * *

Stellen wir uns auf den Boden des Innerlichen. Die ganze Sachlage verändert sich wesentlich.

1. Es verschwindet plötzlich der äussere Schein jedes Elementes. Und sein innerer Wert bekommt vollen Klang.

2. Es wird klar, dass bei Anwendung des inneren Klanges der äussere Vorgang nicht nur nebensächlich sein kann, sondern als Verdunklung schädlich.

3. Es erscheint der Wert des äusseren Zusammenhangs im richtigen Licht, d. h. als unnötig beschränkend und die innere Wirkung abschwächend.

4. Es kommt von selbst das Gefühl der Notwendigkeit der inneren Einheitlichkeit, die durch äussere Uneinheitlichkeit unterstützt und sogar gebildet wird.

5. Es entblösst sich die Möglichkeit, jedem der Elemente das eigene äussere Leben zu behalten, welches äusserlich im Widerspruch zum äusseren Leben eines anderen Elementes steht.

EGYPTISCH

Wenn wir weiter aus diesen abstrakten Entdeckungen praktische schaffen, so sehen wir, dass es möglich ist,

ad 1. nur den inneren Klang eines Elementes als Mittel zu nehmen,

ad 2. den äusseren Vorgang (= Handlung) zu streichen,

ad 3. wodurch der äussere Zusammenhang von selbst fällt, ebenso wie

ad 4. die äussere Einheitlichkeit und

ad 5. dass die innere Einheitlichkeit eine unzählige Reihe von Mitteln in die Hand gibt, die früher nicht da sein konnten.

Hier wird also zur einzigen Quelle die innere Notwendigkeit.

* * *

Die folgende kleine Bühnenkomposition ist ein Versuch, aus dieser Quelle zu schöpfen.

Es sind hier drei Elemente, die zu äusseren Mitteln im *inneren Werte* dienen:

1. musikalischer Ton und seine Bewegung,
2. körperlich-seelischer Klang und seine Bewegung durch Menschen und Gegenstände ausgedrückt,
3. farbiger Ton und seine Bewegung (eine spezielle Bühnenmöglichkeit).

So besteht hier schliesslich das Drama aus dem Komplex der inneren Erlebnisse (Seelenvibrationen) des Zuschauers.

ad. 1. Von der Oper wurde das Hauptelement — die Musik als Quelle der inneren Klänge — genommen, die in keiner Weise äusserlich dem Vorgang untergeordnet sein muss.

ad 2. Aus dem Ballett wurde der Tanz genommen, welcher als abstrakt wirkende Bewegung mit innerem Klang gebracht wird.

ad 3. Der farbige Ton bekommt eine selbständige Bedeutung und wird als gleichberechtigtes Mittel behandelt.

KANDINSKY KOMPOSITION No. 5

VAN GOGH BILDNIS DES DR. GACHET

JAPANISCHER HOLZSCHNITT (Fragment)

Alle drei Elemente spielen eine gleich wichtige Rolle, bleiben äusserlich selbständig und werden gleich behandelt, d. h. dem inneren Ziele unterordnet.

Es kann also z. B. die Musik vollkommen zurückgeschoben oder in den Hintergrund geschoben werden, wenn die Wirkung z. B. der Bewegung ausdrucksvoll genug ist und durch starke musikalische Mitwirkung geschwächt werden könnte. Dem Wachsen der Bewegung in der Musik kann ein Abnehmen der Bewegung im Tanz entsprechen, wodurch beide Bewegungen (positive und negative) grösseren inneren Wert bekommen usw. usw. Eine Reihe von Kombinationen, die zwischen den zwei Polen liegen: Mitwirkung und Gegenwirkung. Graphisch gedacht können die drei Elemente vollkommen eigene, voneinander äusserlich unabhängige Wege laufen.

Das Wort als solches oder in Sätze gebunden wurde angewendet, um eine gewisse „Stimmung" zu bilden, die den Seelenboden befreit und empfänglich macht. Der Klang der menschlichen Stimme wurde auch rein angewendet, d. h. ohne Verdunkelung desselben durch das Wort, durch den Sinn des Wortes.

* * *

Der Leser wird gebeten, die Schwächen der folgenden kleinen Komposition „Gelber Klang" nicht dem Prinzip zuzuschreiben, sondern sie auf die Rechnung des Verfassers zu stellen.

BAYERISCHES GLASBILD

DER GELBE KLANG

Eine Bühnenkomposition
von KANDINSKY

DER GELBE KLANG

Eine Bühnenkomposition [1])

Mitwirkende:

Fünf Riesen

*

Undeutliche Wesen

*

Tenor
(hinter der Bühne)

*

Ein Kind

*

Ein Mann

*

Menschen in losem Gewand

*

Menschen in Trikots

*

Chor
(hinter der Bühne)

---

[1]) Der musikalische Teil wurde von Thomas v. Hartmann übernommen.

EINLEITUNG

Im Orchester einige unbestimmte Akkorde.

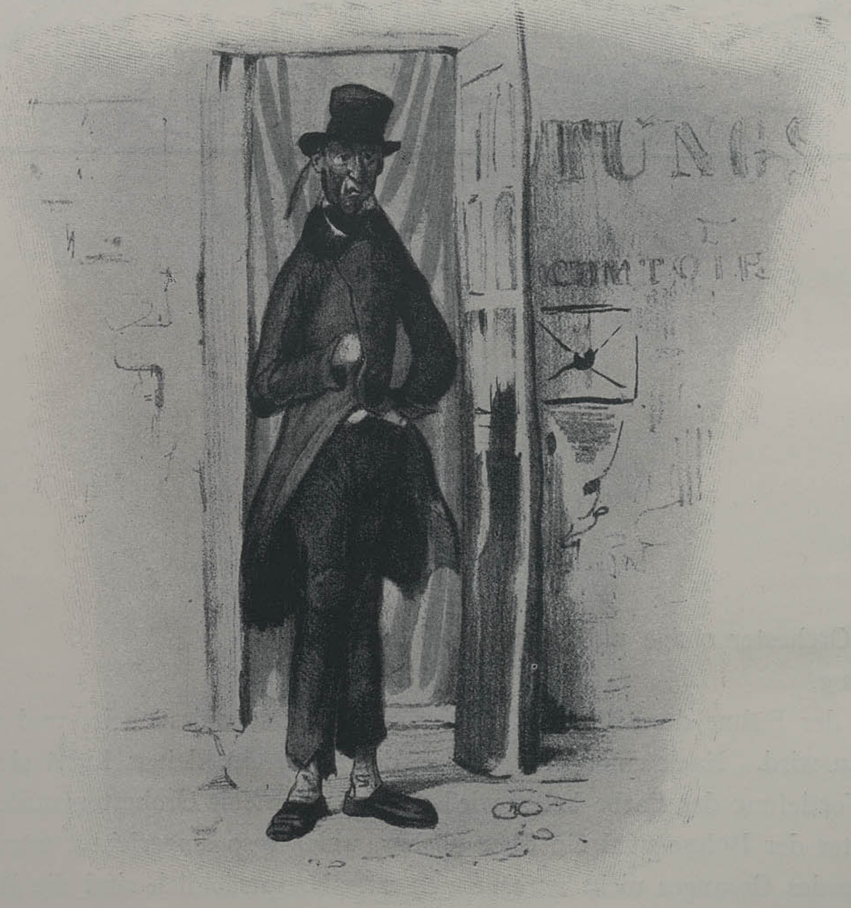
Vorhang.

Auf der Bühne dunkelblaue Dämmerung, die erst weisslich ist und später intensiv dunkelblau wird. Nach einer Zeit wird in der Mitte ein kleines Licht sichtbar, welches mit der Vertiefung der Farbe heller wird. Nach einer Zeit Orchestermusik. Pause.

Hinter der Bühne wird ein Chor hörbar, welcher so eingerichtet werden muss, dass die Quelle des Gesanges nicht zu erkennen ist. Hauptsächlich sind die Bassstimmen zu hören. Das Singen ist gleichmässig, ohne Temperament, mit Unterbrechungen, die durch Punkte bezeichnet sind.

Erst tiefe Stimmen:
„Steinharte Träume . . . Und sprechende Felsen . . .
Schollen mit Rätseln erfüllender Fragen . . .
Des Himmels Bewegung . . . Und Schmelzen . . . der Steine . . .
Nach oben hochwachsend unsichtbarer . . . Wall . . .“
Hohe Stimmen:
„Tränen und Lachen . . . Bei Fluchen Gebete . . .
Der Einigung Freude und schwärzeste Schlachten. “
Alle:
„Finsteres Licht bei dem . . . sonnigsten . . . Tag
(schnell und plötzlich abhauend).
Grell leuchtender Schatten bei dunkelster Nacht!!“

Das Licht verschwindet. Es wird plötzlich dunkel. Längere Pause. Dann Introduktion im Orchester.



FRANZÖSISCH (19. Jahrh.)

DEUTSCH (15. Jahrh.)

BILD 1.

(Rechts und links vom Zuschauer.)

Die Bühne muss hier möglichst tief sein. Ganz weit hinten ein breiter grüner Hügel. Hinter dem Hügel glatter, matter, blauer, ziemlich tieffarbiger Vorhang.

Bald beginnt die Musik, erst in hohen Lagen. Dann unmittelbar und schnell zu unteren übergehend. Zur selben Zeit wird der Hintergrund dunkelblau (mit der Musik gleichzeitig) und bekommt schwarze breite Ränder (wie im Bild). Hinter der Bühne wird ein Chor ohne Worte hörbar, welcher ohne Gefühl klingt, ganz hölzern und mechanisch. Nach dem Schluss des Chorgesanges allgemeine Pause: keine Bewegung, kein Klang. Dann Dunkelheit.

Später wird dieselbe Szene beleuchtet. Von rechts nach links werden fünf grellgelbe Riesen (möglichst grosse) herausgeschoben (es ist wie ein Schweben direkt über dem Boden).

Sie bleiben ganz hinten nebeneinander stehen — mit teils hochgehobenen, teils tiefen Schultern, mit sonderbaren gelben Gesichtern, die undeutlich sind.

Sie wenden s e h r langsam zueinander die Köpfe und machen einfache Bewegungen mit den Armen.

Die Musik wird bestimmter.

Bald darauf wird das s e h r tiefe Singen ohne Worte der Riesen vernehmlich (p. p.) und die Riesen nähern sich s e h r langsam zur Rampe. Schnell fliegen von links nach rechts rote undeutliche Wesen, die e t w a s an Vögel erinnern, grosse Köpfe haben, die eine entfernte Aehnlichkeit mit menschlichen haben. Dieser Flug spiegelt sich in der Musik ab.

Die Riesen singen weiter und immer leiser. Dabei werden sie auch immer undeutlicher. Der Hügel hinten wächst langsam und wird immer heller. Zum Schluss weiss. Der Himmel wird ganz schwarz.

Hinter der Bühne wird derselbe hölzerne Chor hörbar. Die Riesen hört man nicht mehr.

Die Vorderbühne wird blau und immer undurchsichtiger.

Das Orchester kämpft mit dem Chor und besiegt ihn.

Ein dichter blauer Dunst macht die ganze Bühne unsichtbar.

EGYPTISCH

TANZMASKE

RUSSISCH

BILD 2.

Der blaue Dunst weicht allmählich dem Licht, welches vollkommen und grell weiss ist. Hinten auf der Bühne ein möglichst grosser grellgrüner Hügel, ganz rund.

Der Hintergrund violett, ziemlich hell.

Die Musik ist grell, stürmisch, mit sich oft wiederholenden *a* und *h* und *h* und *as*. Diese einzelnen Töne werden schliesslich durch die laute Stürmischkeit verschluckt. Plötzlich entsteht vollkommene Stille. Pause. Wieder winseln kläglich, aber bestimmt und scharf *a* und *h*. Das dauert ziemlich lange. Dann wieder Pause.

In diesem Augenblick wird der Hintergrund plötzlich schmutzigbraun. Der Hügel wird schmutziggrün. Und gerade in der Mitte des Hügels bildet sich ein unbestimmter schwarzer Fleck, welcher bald deutlich, bald verwischt erscheint. Bei jedem Wechsel der Deutlichkeit wird das grelle weisse Licht stossweise grauer. Links auf dem Hügel wird plötzlich eine g r o s s e gelbe Blume sichtbar. Sie ist entfernt einer grossen, krummen Gurke ähnlich und wird immer greller. Der Stiel ist lang und dünn. Nur ein stacheliges schmales Blatt wächst aus der Mitte des Stieles heraus und ist seitwärts gerichtet. Lange Pause.

Später bei voller Stille schaukelt die Blume sehr langsam von rechts nach links. Noch später auch das Blatt, aber nicht zusammen. Noch später schaukeln beide in ungleichem Tempo. Dann wieder einzeln, wobei mit der Blumenbewegung ein sehr dünnes *h* klingt, mit der Blattbewegung — ein sehr tiefes *a*. Dann schaukeln wieder beide zusammen und beide Töne klingen mit. Die Blume erzittert stark und bleibt unbeweglich. In der Musik klingen die beiden Töne weiter. Zur selben Zeit kommen von links viele Menschen in grellen, langen, formlosen Kleidern (der eine ist ganz blau, der zweite — rot, der dritte — grün usw., nur fehlt das Gelb). Die Menschen haben in der Hand sehr grosse weisse Blumen, die der Blume auf dem Hügel ähnlich sind. Die Menschen halten sich möglichst nahe aneinander, gehen dicht am Hügel vorbei und bleiben auf der rechten Seite der Bühne fest aneinandergepresst stehen. Sie sprechen mit gemischten Stimmen und rezitieren:

„Die Blumen bedecken alles, bedecken alles, bedecken alles.
Schliess die Augen! Schliess die Augen!
Wir schauen. Wir schauen.
Bedecken mit Unschuld Empfängnis.
Oeffne die Augen! Oeffne die Augen!
Vorbei. Vorbei."

Erst sprechen sie das alle zusammen wie in Ekstase (sehr deutlich). Dann wiederholen sie dasselbe einzeln: der eine dem andern und in die Fernen — Alt-, Bass- und Sopranstimme. Bei „wir schauen, wir schauen" klingt *h*, bei „vorbei, vorbei" — *a*. Hier und da wird die Stimme heiser. Hier und da schreit einer wie besessen. Hier und da wird die Stimme nasal, bald langsam, bald rasend schnell. Im ersten Falle wird plötzlich die ganze Bühne durch mattes rotes Licht undeutlich. Im zweiten wechselt volle Dunkelheit mit grellem blauem Licht ab. Im dritten — wird alles plötzlich fahlgrau (alle Farben verschwinden!). Nur die gelbe Blume leuchtet noch stärker!

Allmählich beginnt das Orchester und bedeckt die Stimmen. Die Musik wird unruhig, macht Sprünge vom ff. zum pp. Das Licht wird etwas heller und undeutlich erkennt man die Farben der Menschen. Von rechts nach links gehen sehr langsam über den Hügel ganz kleine Figürchen, die undeutlich und von grüngrauer Farbe eines unbestimmten Tones sind. Sie schauen vor sich. In dem Augenblick, als die erste Figur sichtbar wird, schaukelt wie in Krämpfen die gelbe Blume. Später verschwindet sie plötzlich. Ebenso plötzlich werden alle weissen Blumen gelb.

Die Menschen gehen langsam wie im Traum zur Vorderbühne und entfernen sich immer mehr voneinander.

Die Musik sinkt und wieder hört man dasselbe Rezitativ[1]). Bald bleiben die Menschen stehen wie in einer Verzückung und wenden sich um. Sie bemerken plötzlich die kleinen Figürchen, die noch immer in unendlicher Folge über den Hügel gehen. Die Menschen wenden sich ab und machen einige schnelle Schritte zur Vorderbühne, bleiben wieder stehen, wenden sich wieder um und bleiben wie gebunden unbeweglich[2]). Endlich werfen sie die wie mit Blut erfüllten Blumen von sich und laufen, sich von der Starrheit mit Gewalt befreiend, eng aneinander zur Vorderbühne. Sie schauen sich oft um[3]). Es wird plötzlich dunkel.

BAYERISCHES GLASBILD

[1]) Ein halber Satz zusammen gesprochen; Ende vom Satz eine Stimme sehr undeutlich. Das oft abwechselnd.

[2]) Diese Bewegungen müssen wie auf Kommando ausgeführt werden.

[3]) Diese Bewegungen müssen nicht im Takt gehen.

RUSSISCH

BILD 3.

Hinterbühne: Zwei grosse rotbraune Felsen, der eine spitz, der andere rundlich und grösser als der erste. Hintergrund: Schwarz. Zwischen den Felsen stehen die Riesen (des Bildes 1) und flüstern einander klanglos etwas zu. Bald flüstern sie paarweise, bald nähern sich alle Köpfe einander. Der Körper bleibt unbeweglich. In schneller Abwechslung fallen von allen Seiten grellfarbige Strahlen (blau, rot, violett, grün wechseln mehrere Male). Dann treffen sich alle diese Strahlen in der Mitte, wodurch sie gemischt werden. Es bleibt alles unbeweglich. Die Riesen sind beinahe gar nicht sichtbar. Plötzlich verschwinden alle Farben. Es wird einen Augenblick schwarz. Dann fliesst auf die Bühne ein mattes gelbes Licht, welches allmählich immer intensiver wird, bis die ganze Bühne grell zitronengelb wird. Mit der Steigerung des Lichtes geht die Musik in die Tiefe und wird immer dunkler (diese Bewegung erinnert an das Hineindrücken einer Schnecke in ihre Muschel). Zur Zeit dieser zwei Bewegungen soll auf der Bühne nichts wie Licht gesehen werden: keine Gegenstände. Das grellste Licht ist erreicht, die Musik ist ganz geschmolzen. Die Riesen werden wieder deutlich, sind unbeweglich und schauen vor sich hin. Die Felsen erscheinen nicht mehr. Nur die Riesen sind auf der Bühne: sie stehen jetzt weiter voneinander und sind grösser geworden. Hintergrund und Boden schwarz. Lange Pause. Plötzlich hört man hinter der Bühne eine grelle, angsterfüllte Tenorstimme, die vollkommen undeutliche Worte sehr schnell schreit (oft hört man *a*: z. B. Kalasimunafakola!). Pause. Es wird für einen Augenblick dunkel.

RUSSISCH

BILD 4.

Links auf der Bühne ein kleines schiefes Gebäude (einer sehr einfachen Kapelle ähnlich) ohne Tür und Fenster. An der Seite des Gebäudes (vom Dach heraus) ein schmales, schiefes Türmchen mit einer kleinen gesprungenen Glocke. Von der Glocke eine Schnur. Am untern Ende der Schnur zieht langsam und gleichmässig ein kleines Kind, welches ein weisses Hemdchen an hat und auf dem Boden sitzt (zum Zuschauer gewendet). Rechts auf derselben Linie steht ein sehr dicker Mann, ganz schwarz gekleidet. Das Gesicht ganz weiss, sehr undeutlich. Die Kapelle ist schmutzigrot. Der Turm grellblau. Die Glocke aus Blech. Hintergrund grau, gleichmässig, glatt. Der schwarze Mann steht breitbeinig und stemmt die Hände in die Hüften.

Der Mann (sehr laut, befehlend; schöne Stimme): „Schweigen!!"

Das Kind lässt die Schnur aus der Hand. Es wird dunkel.

EGYPTISCH

BILD 5.

Die Bühne wird allmählich in ein kaltes rotes Licht getaucht, welches langsam stärker und ebenso langsam gelb wird. In diesem Augenblicke werden die Riesen hinten sichtbar (wie im Bild 3). Auch dieselben Felsen sind da.

Die Riesen flüstern wieder (wie im Bild 3). Zu der Zeit, wenn ihre Köpfe wieder zusammen sind, hört man hinter der Bühne denselben Schrei, aber sehr schnell und kurz. Es wird einen Augenblick dunkel: Derselbe Vorgang wiederholt sich noch einmal[1]). Nach dem Hellwerden (weisses Licht, ohne Schatten) flüstern wieder die Riesen, machen aber dazu schwache Bewegungen mit den Händen (diese Bewegungen müssen verschieden, aber schwach sein). Hier und da streckt einer die Arme auseinander (auch diese Bewegung muss mehr nur eine Andeutung sein) und legt etwas den Kopf auf die Seite, auf die Zuschauer schauend. Zweimal lassen alle Riesen die Arme plötzlich hängen, werden etwas grösser und schauen ohne jede Bewegung auf die Zuschauer. Dann geht eine Art Krampf durch ihre Körper (wie bei der gelben Blume) und sie flüstern wieder, hier und da die Arme schwach

[1]) Jedesmal muss natürlich auch die Musik wiederholt werden.

und wie klagend ausstreckend. Die Musik wird allmählich greller. Die Riesen bleiben unbeweglich. Von links erscheinen viele Menschen, in verschiedenfarbige Trikots gekleidet. Die Haare sind mit entsprechender Farbe verdeckt. Ebenso die Gesichter. (Die Menschen sind wie Gliederpuppen.) Erst kommen graue, dann — schwarze, weisse und schliesslich farbige Menschen. Die Bewegungen sind verschieden in jeder Gruppe: der eine geht schnell und geradeaus, der andere — langsam, wie mit Mühe, der dritte macht hier und da lustige Sprünge, der vierte guckt sich immer um, der fünfte kommt mit feierlichen theatralischen Schritten und hat gekreuzte Arme, der sechste geht auf Fussspitzen mit einer erhobenen flachen Hand usw.

Alle verteilen sich verschieden auf der Bühne: einige sitzen in kleinen geschlossenen Gruppen, einige vereinzelt. Ebenso stehen manche in Gruppen, andere wieder allein. Die ganze Verteilung soll weder „schön", noch sehr bestimmt sein. Sie muss aber auch k e i n v o l l k o m m e n e s Durcheinander bilden. Die Menschen blicken zu verschiedenen Seiten, manche haben hocherhobene Köpfe, manche gesenkte und tiefgesenkte. Wie durch eine Mattigkeit gedrückt ändern sie selten ihre Stellungen. Das Licht bleibt immer weiss. Die Musik ändert oft im Tempo, hier und da wird auch sie matt. Gerade in so einem Augenblicke macht ein weisser Mensch links (ziemlich hinten) unbestimmte, aber viel schnellere Bewegungen bald mit den Armen, bald mit den Beinen. Hier und da behält er eine Bewegung längere Zeit und bleibt in entsprechender Stellung einige Augenblicke. Es ist wie eine Art Tanz. Nur ändert sich auch das Tempo oft, wobei es manchmal mit der Musik zusammengeht und manchmal auseinander. (Dieser einfache Vorgang muss besonders sorgfältig ausgearbeitet werden, damit das Weitere ausdrucksvoll und überraschend wirkt.) Die andern Menschen fangen allmählich an, auf den Weissen zu gucken. Manche strecken die Hälse aus. Schliesslich schauen alle auf ihn. Dieser Tanz endet aber ganz plötzlich: der Weisse setzt sich, streckt wie in feierlicher Vorbereitung einen Arm aus und, diesen Arm langsam im Ellbogen biegend, nähert er ihn dem Kopfe. Die allgemeine Spannung wird besonders ausdrucksvoll. Der Weisse stützt aber den Ellbogen auf das Knie und legt auf die flache Hand den Kopf. Es wird einen Augenblick dunkel. Dann sieht man dieselben Gruppen und Stellungen. Manche Gruppen werden von oben mehr oder weniger stark verschiedenfarbig beleuchtet: eine grössere sitzende Gruppe wird stark rot beleuchtet, eine grössere stehende — blassblau usw. Das grelle gelbe Licht ist (ausser den Riesen, die jetzt besonders deutlich werden) nur auf dem sitzenden Weissen konzentriert. Plötzlich verschwinden alle Farben (die Riesen bleiben gelb) und ein weisses dämmeriges Licht erfüllt die Bühne. Im Orchester fangen einzelne Farben an zu sprechen. Dem korrespondierend erheben sich an verschiedenen Stellen einzelne Figuren: schnell, hastig, feierlich, langsam und schauen dabei nach oben. Manche bleiben stehen. Manche setzen sich wieder. Dann übermannt alle wieder eine Mattigkeit und alles bleibt unbeweglich.

Die Riesen flüstern. Aber auch sie bleiben jetzt unbeweglich und aufgerichtet, da hinter der Bühne der hölzerne Chor hörbar wird, welcher nur kurze Zeit klingt.

Dann hört man im Orchester wieder einzelne Farben. Ueber die Felsen streift ein rotes Licht und sie erzittern. Abwechselnd mit dieser Beleuchtung erzittern die Riesen.

An verschiedenen Enden wird eine Bewegung bemerkbar.

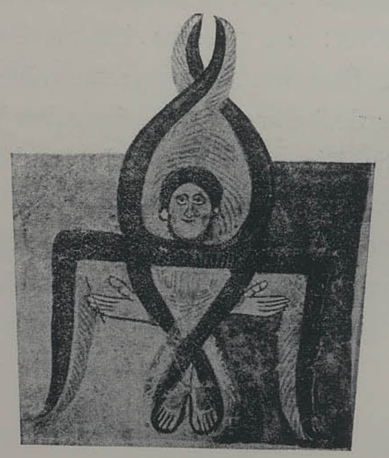
Im Orchester wiederholen sich mehrere Male *h* und *a*: einzeln, zusammenklingend, bald sehr scharf, bald — kaum hörbar.

Verschiedene Menschen verlassen ihre Plätze und gehen bald schnell, bald langsam zu anderen Gruppen. Die einzelnstehenden bilden kleinere Gruppen zu zwei und drei Menschen oder verteilen sich in grösseren. Grosse Gruppen zerfallen. Manche Menschen laufen eilend von der Bühne, sich umschauend. Dabei verschwinden alle schwarze, graue und weisse Menschen: es bleiben schliesslich nur bunte auf der Bühne.

Allmählich ist alles in arhythmischer Bewegung. Im Orchester — ein Durcheinander. Der grelle Schrei des Bildes 3 wird hörbar. Die Riesen zittern. Verschiedene Lichter streifen die Bühne und kreuzen sich.

Ganze Gruppen laufen von der Bühne. Es entsteht ein allgemeiner Tanz: er fängt an verschiedenen Stellen an und zerfliesst allmählich, alle Menschen mitreissend. Laufen, Springen, Laufen zueinander und voneinander, Fallen. Manche bewegen hastig im Stehen nur die Arme, die andern nur die Beine, nur den Kopf, nur den Rumpf. Manche kombinieren alle diese Bewegungen. Manchmal sind es Gruppenbewegungen. Ganze Gruppen machen manchmal eine und dieselbe Bewegung.

In dem Augenblicke, wo das grösste Durcheinander im Orchester, in den Bewegungen und Beleuchtungen erreicht wird, wird es plötzlich dunkel und still. Nur in der Tiefe der Bühne bleiben die gelben Riesen sichtbar, die nur langsam von der Dunkelheit verschluckt werden. Es scheint, dass die Riesen wie eine Lampe auslöschen, d. h. vor der vollen Dunkelheit zuckt einige Male das Licht.



RUSSISCH

BILD 6.

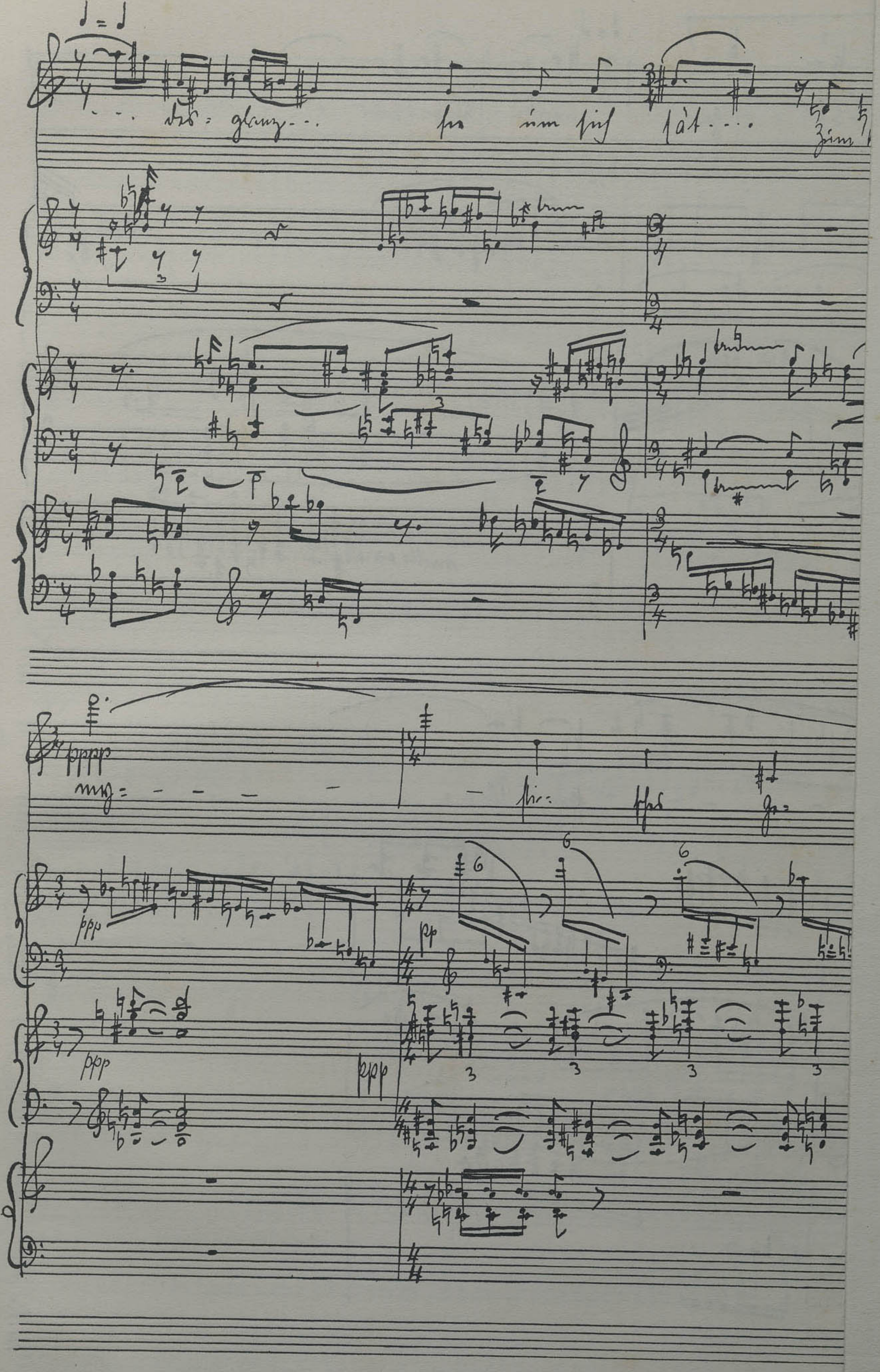
(Dieses Bild muss so schnell wie möglich kommen.)

Blauer matter Hintergrund, wie im Bild 1 (ohne schwarze Ränder).

In der Mitte der Bühne ein hellgelber Riese mit einem weissen undeutlichen Gesicht mit grossen, runden, schwarzen Augen. Hintergrund und Boden schwarz.

Er hebt langsam dem Körper entlang beide Arme (die Handflächen nach unten) und wächst dabei in die Höhe.

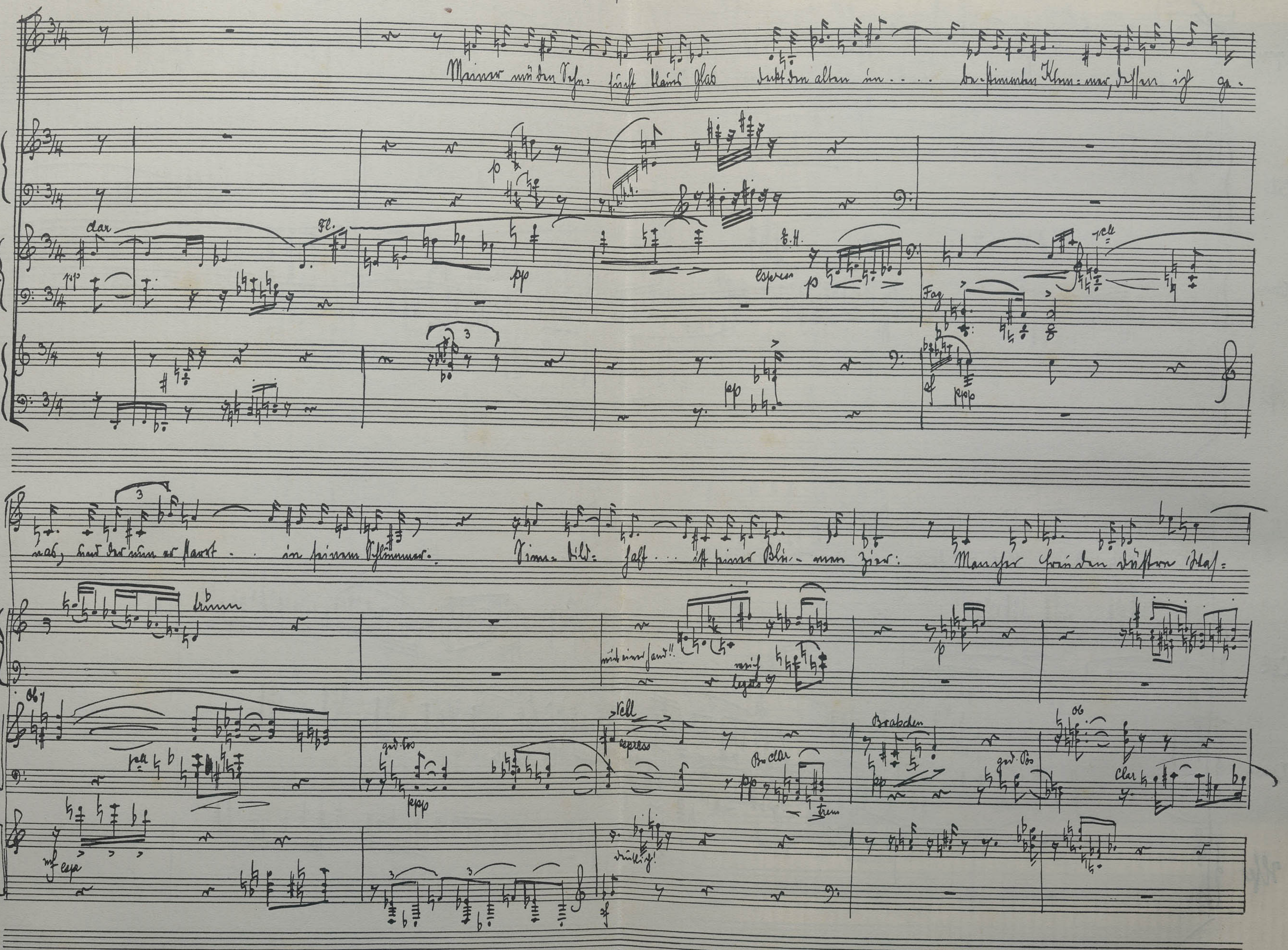
Im Augenblick, in welchem er die ganze Höhe der Bühne erreicht und seine Figur einem Kreuz gleicht, wird es plötzlich dunkel. Die Musik ist ausdrucksvoll, dem Vorgang auf der Bühne ähnlich.



Herzgewächse (M. Maeterlinck)

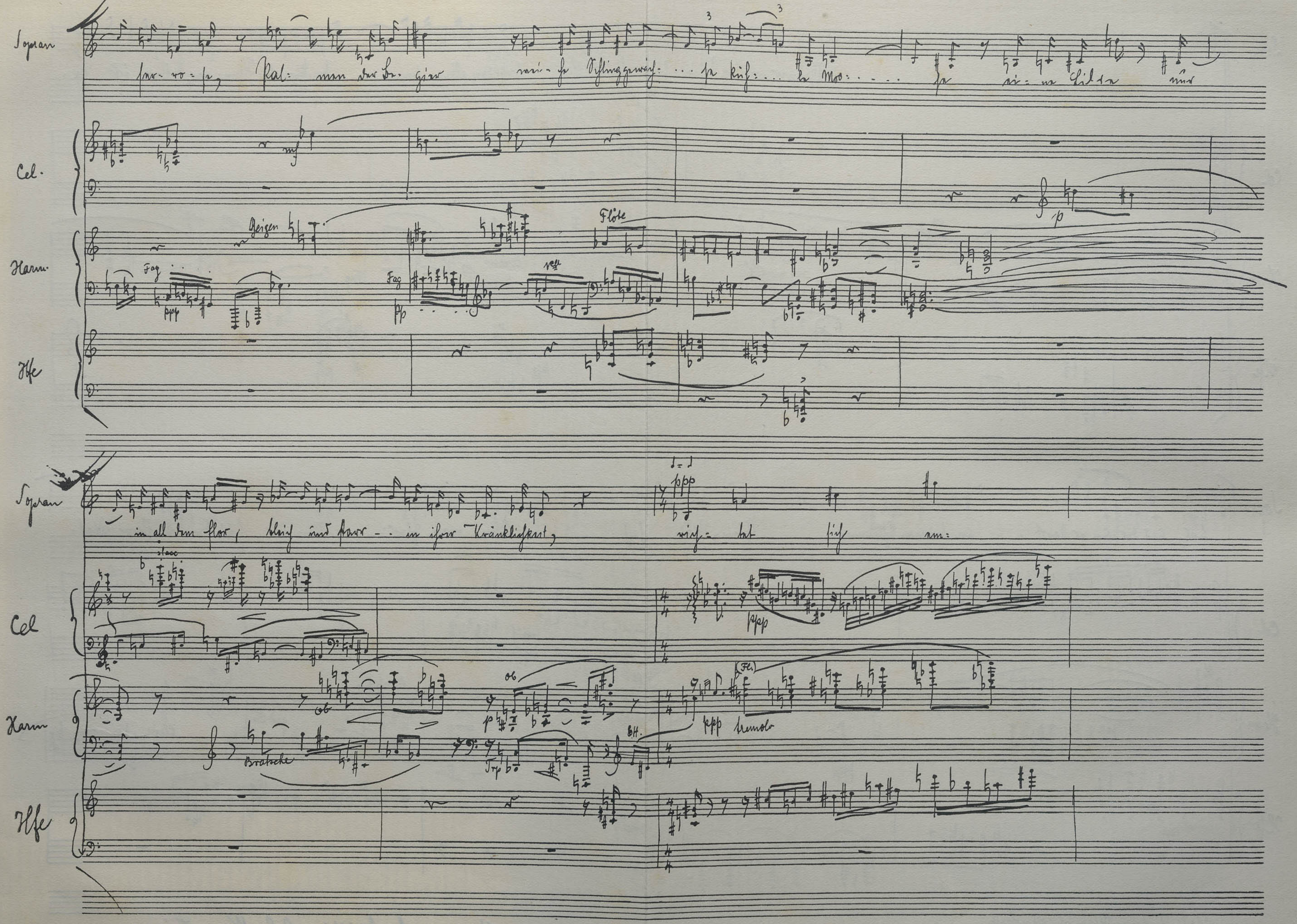
für Sopran, Celesta, Harmonium und Harfe

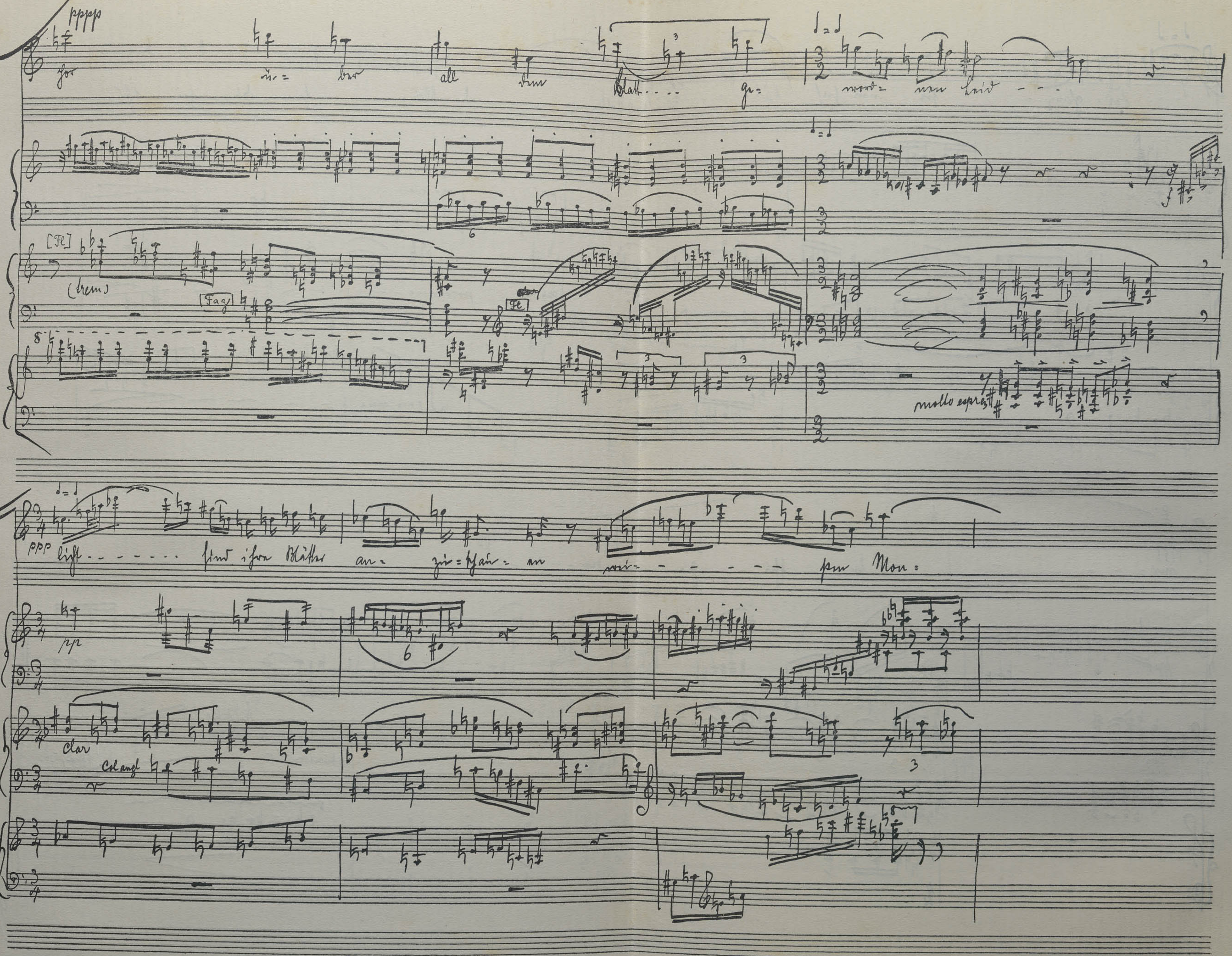
von Arnold Schönberg



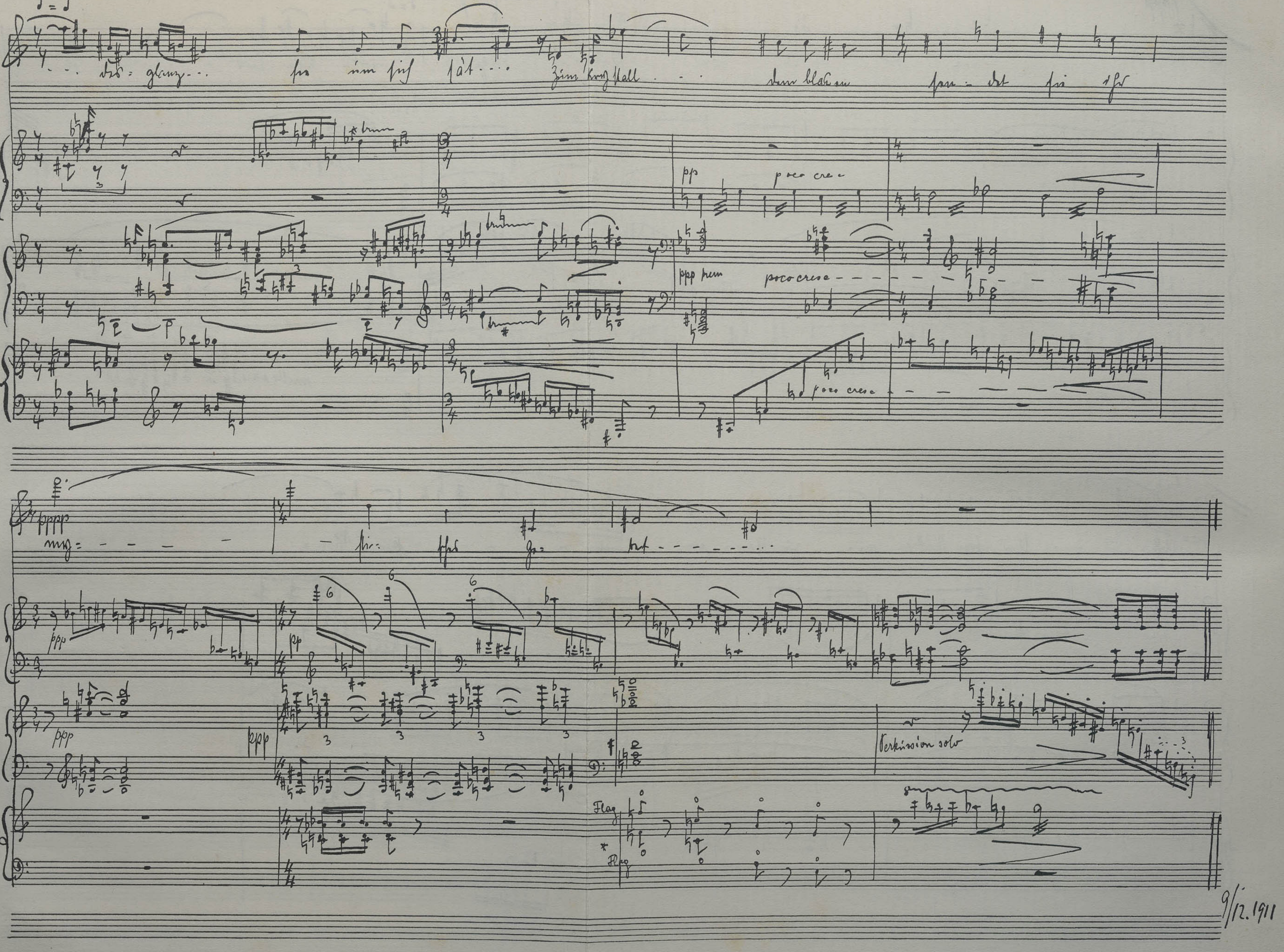
Celesta klingt eine Oktave höher als notiert
Harfen Flageoletts ebenso.

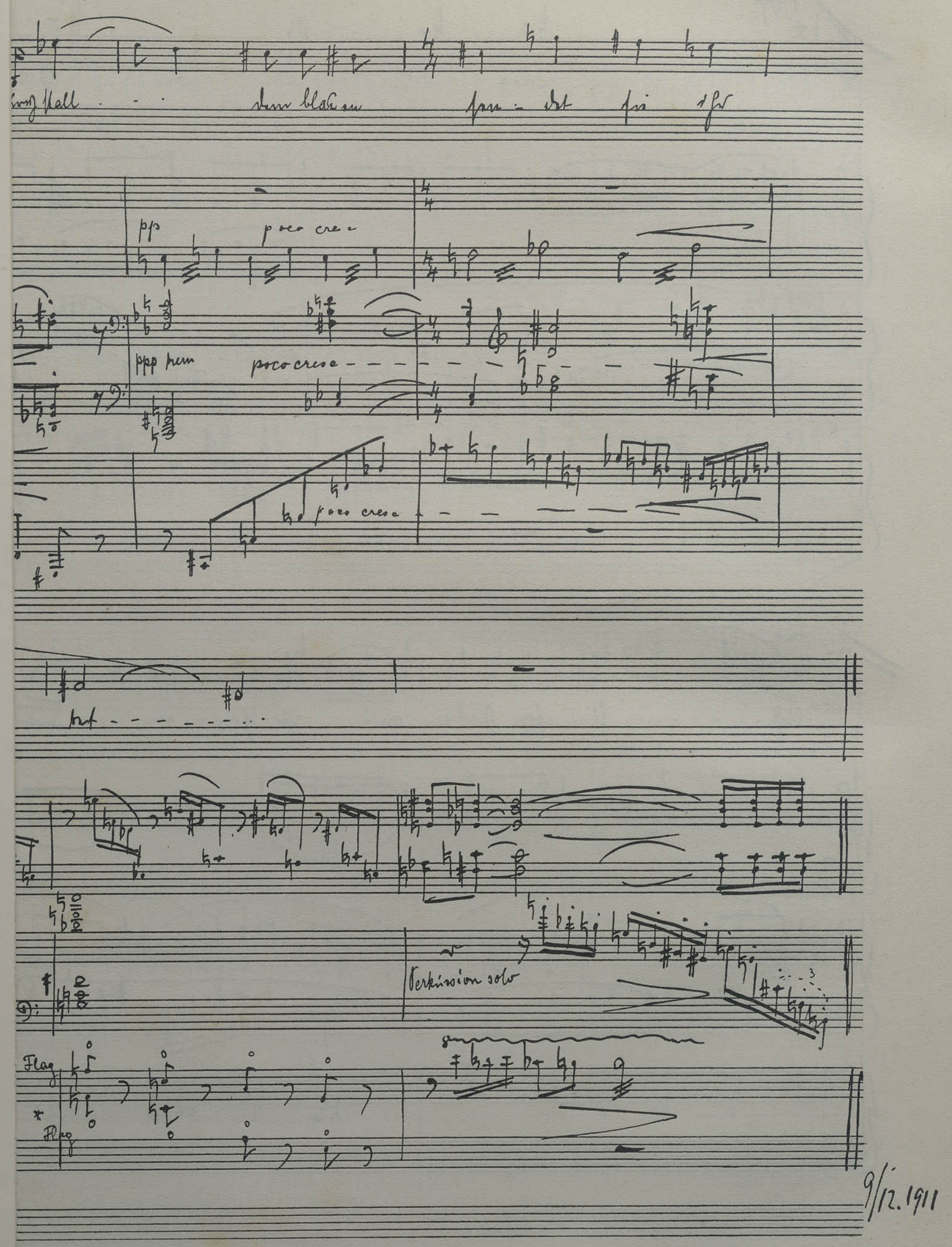
Mit Bewilligung der Universal-Edition A.G. Wien-Leipzig


Sopran
Cel.
Harm.
Hfe
Geigen
Flöte
Fag
Bratsche

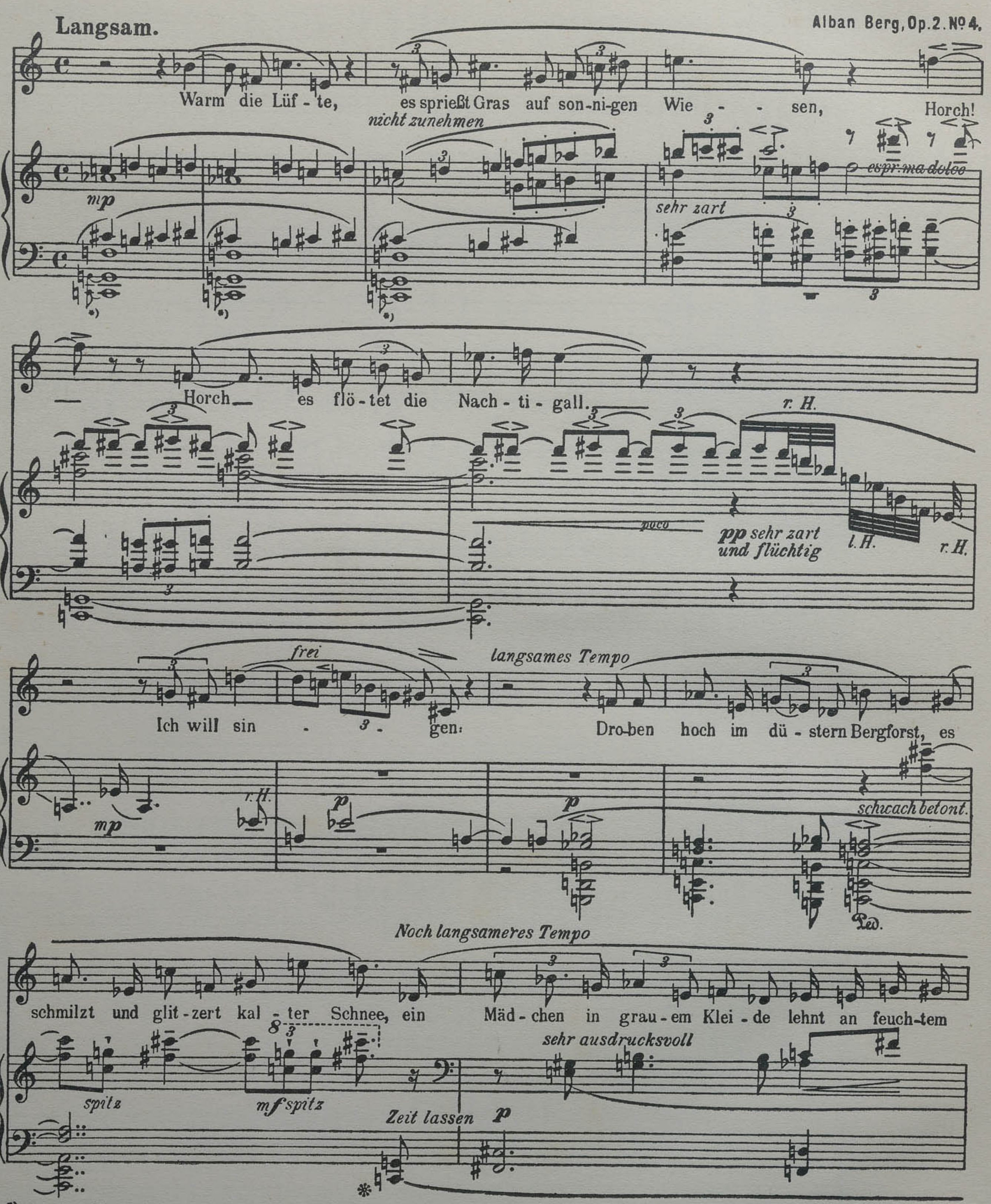


pppp
[Fl]
(trem)
[Fag]
molto espress
ppp
pp
Clar

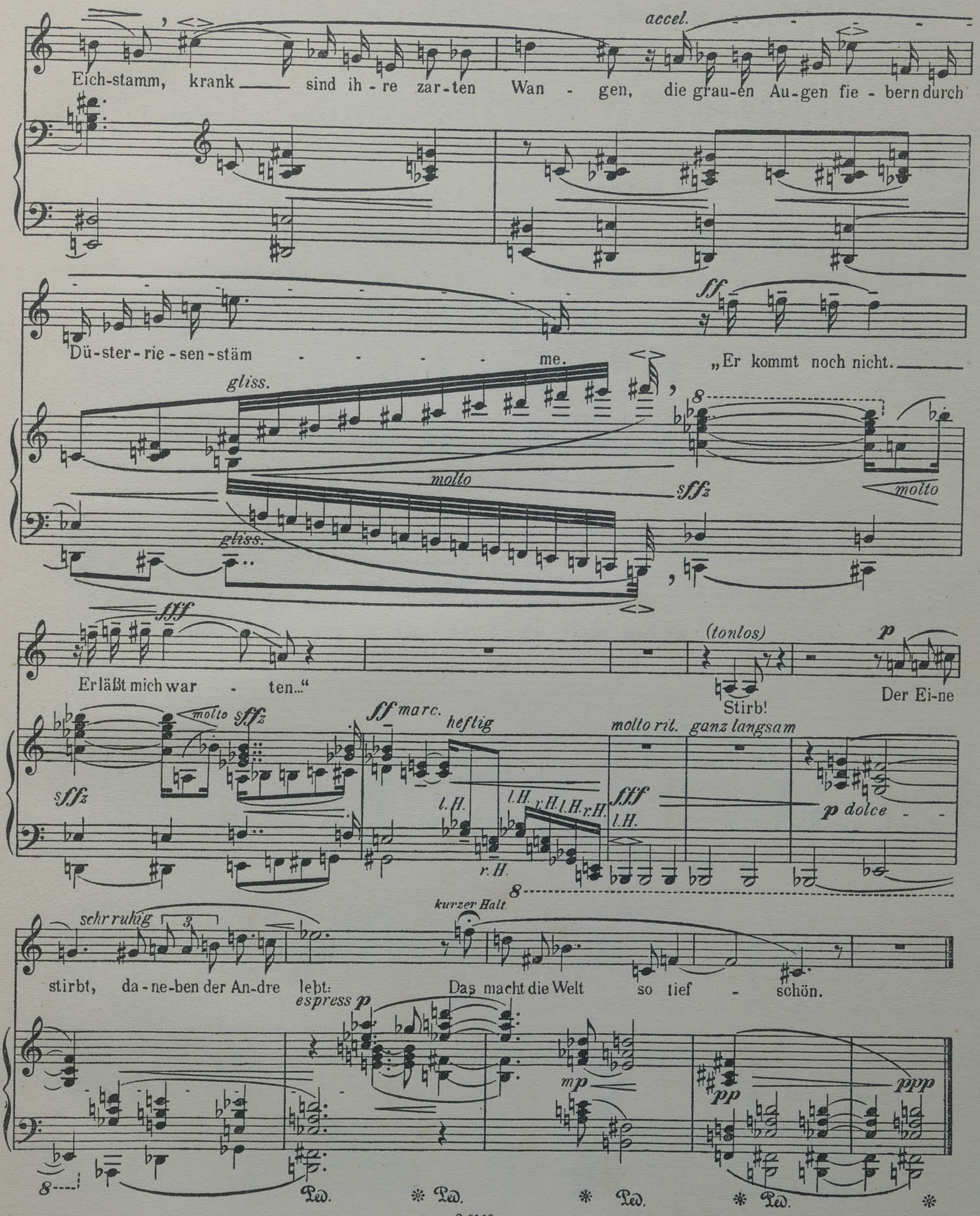

pp
poco cresc
ppp
Perkussion solo
Flag
9/12. 1911


pp
poco cresc
ppp
poco cresc
Perkussion solo
Flag.
Flag.
9/12. 1911

AUS DEM „GLÜHENDEN" VON ALFRED MOMBERT



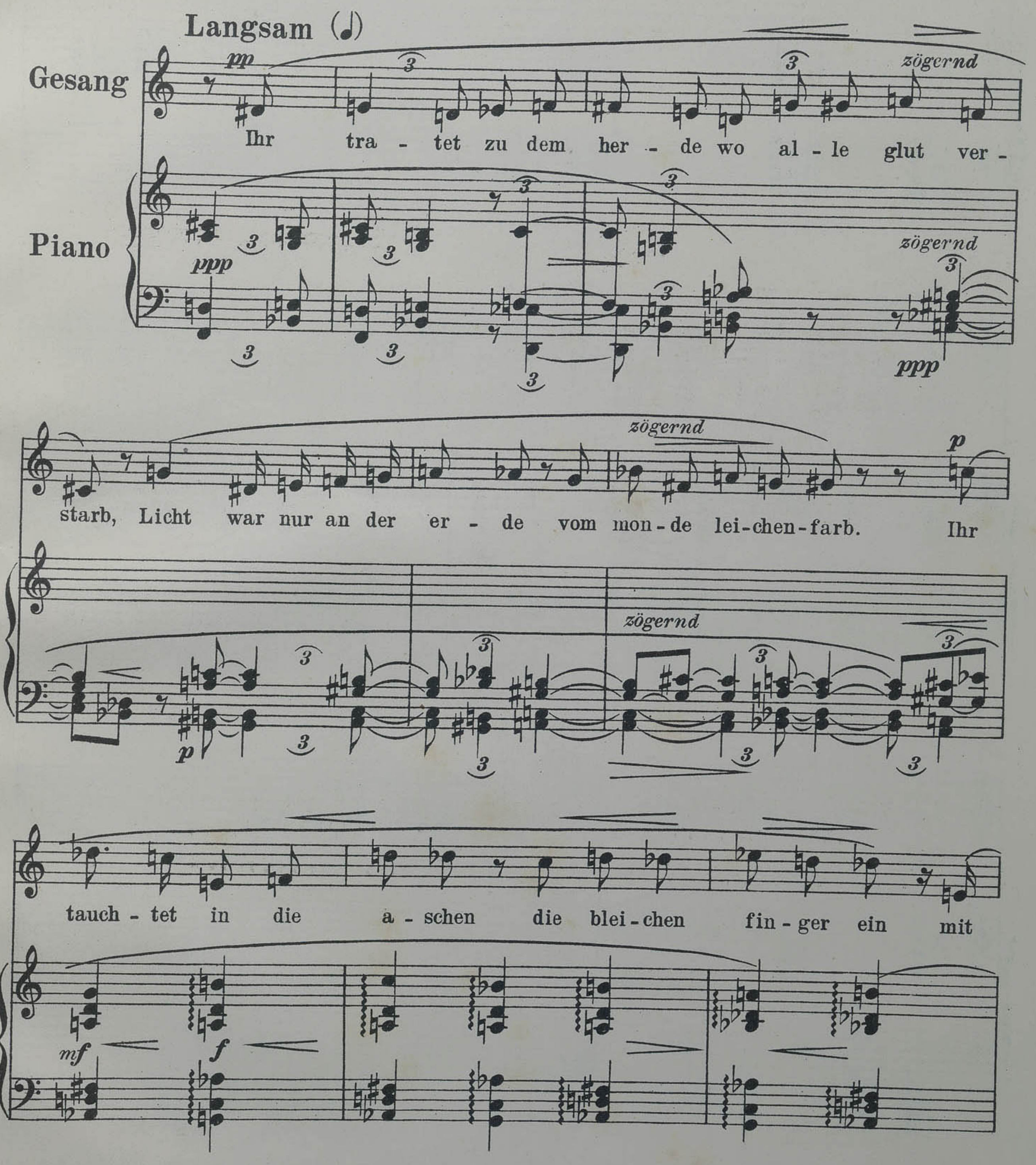
*) Der Vorschlag ruhig und langsam zu nehmen!

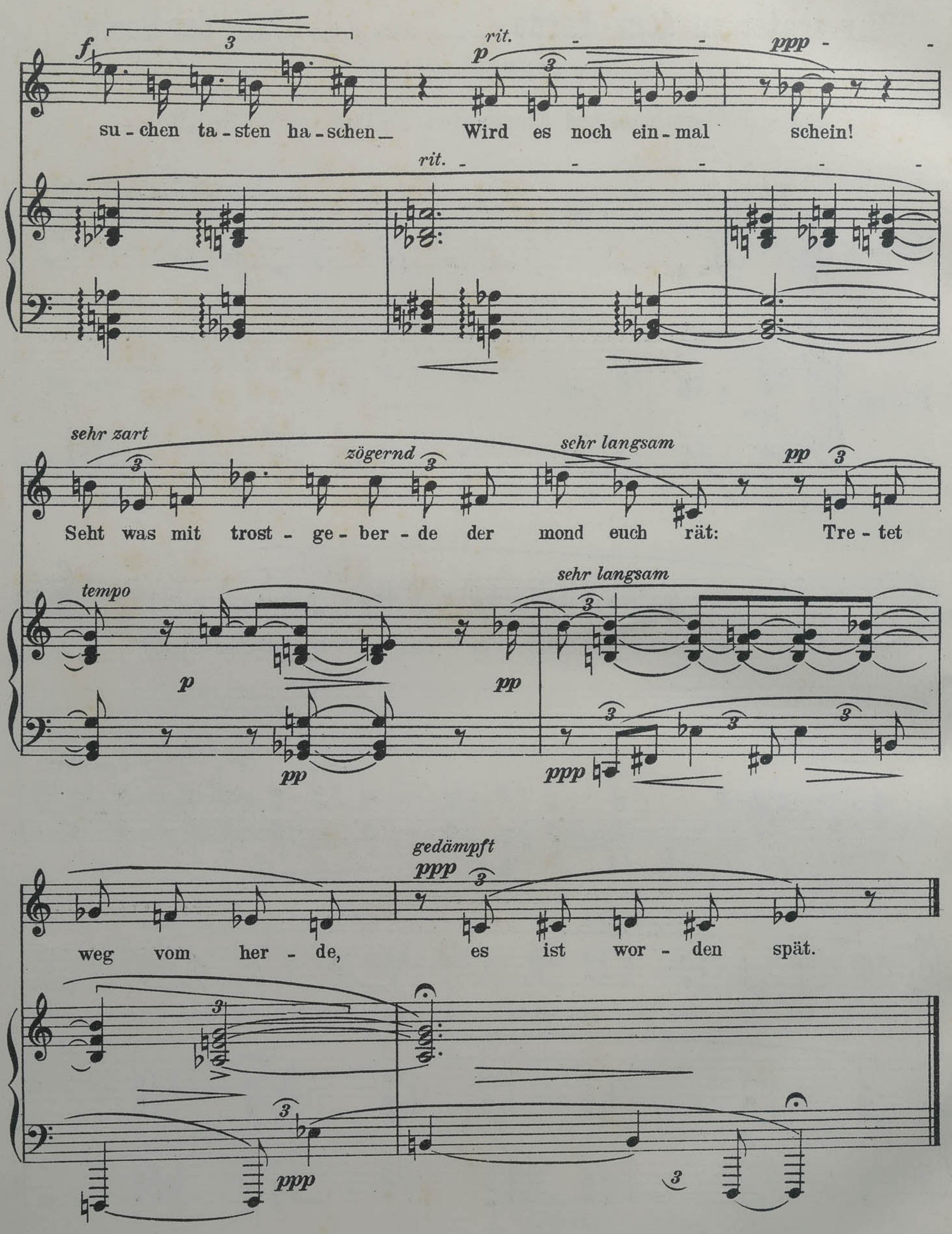


„Ihr tratet zu dem herde ----" aus dem „Jahr der Seele"

von STEFAN GEORGE

Für eine Singstimme und Klavier von ANTON von WEBERN





ARTIKEL:

		Seite
1.	GEISTIGE GÜTER von FRANZ MARC	1
2.	DIE „WILDEN“ DEUTSCHLANDS von FRANZ MARC	5
3.	ZWEI BILDER von FRANZ MARC	8
4.	DIE „WILDEN“ RUSSLANDS von DAVID BURLJUK	13
5.	ZITAT (Delacroix)	20
6.	DIE MASKEN von AUGUST MACKE	21
7.	DAS VERHÄLTNIS ZUM TEXT von ARNOLD SCHÖNBERG	27
8.	GEDICHT von M. KUSMIN	34
9.	KENNZEICHEN DER ERNEUERUNG IN DER MALEREI von ROGER ALLARD	35
10.	ZITAT (Goethe)	42
11.	ÜBER DIE ANARCHIE IN DER MUSIK von THOMAS v. HARTMANN	43
12.	DIE KOMPOSITIONSMITTEL BEI ROBERT DELAUNAY von ERWIN v. BUSSE	48
13.	EUGEN KAHLER (Nachruf) von K.	53
14.	„PROMETHEUS“ VON SKRJABIN von LEONID SABANEJEW	57
15.	DIE FREIE MUSIK von Dr. N. KULBIN	69
16.	ÜBER DIE FORMFRAGE von KANDINSKY	74
17.	ZITAT (aus Rosanows „Italienische Eindrücke“)	101
18.	ÜBER BÜHNENKOMPOSITION von KANDINSKY	103
19.	„DER GELBE KLANG“ (eine Bühnenkomposition) von KANDINSKY	115

GUATEMALA

REPRODUKTIONEN:

			Seite
1. Bayerisches SPIEGELBILD St. Martin	hand-koloriert		Titelbild
2. „PFERDE“ nach Aquarell von F. Marc			vor Seite 33
3. Entwurf zu „KOMPOSITION Nr. 4“ von Kandinsky			vor Seite 65
4. Egyptische SCHATTENSPIELFIGUR			vor Seite 97

5. DEUTSCHER HOLZSCHNITT (aus dem „Ritter vom Turn, von den Exempeln der Gottesforcht und erbarkeit“, Michael Furter, Basel 1495)[1] 1
6. CHINESISCHE MALEREI 2
7. BAYERISCHES SPIEGELBILD[2] 4
8. PABLO PICASSO — „La femme à la mandoline au piano“ . . . nach Seite 4
9. 10. Zwei KINDERZEICHNUNGEN . . . . . vor Seite 5
11. AUGUST MACKE — „Sturm“ 5
12. E. L. KIRCHNER — „Tänzerinnen“ 6
13. EISENHOLZPLASTIK (lebensgross) aus Südborneo (Museum in Bern) . . . 7
14. ILLUSTRATION aus Grimms Märchen 8
15. KANDINSKY — „Lyrisches“ 9

[1]) Dieser und die anderen altdeutschen Holzschnitte unseres Buches wurden entnommen dem Werke von Dr. Wilhelm Worringer, Die altdeutsche Buchillustration, München, 1912, R. Piper & Co. Verlag.

[2]) Die bayerischen Spiegel- und Glasbilder wurden uns zum Zweck der Reproduktion von Herrn Braumeister Krötz, Murnau, zur Verfügung gestellt. Diese Art religiöser Volkskunst wurde besonders im 18. und bis Mitte des 19. Jahrhunderts in Bayern und Oesterreich gepflegt.

Seite

16. H. CAMPENDONK — „Springendes Pferd“ 10
17. BAYERISCHES SPIEGELBILD 11
18. BAYERISCHES GLASBILD 12
19. MOSAIK IN S. MARCO (Venedig) . . . . . nach Seite 12
20. JAPANISCHE ZEICHNUNG 13
21. RUSSISCHE VOLKSPLASTIK (1911) 14
22. W. BURLJUK — „Porträtstudie“ 15
23. Egyptische SCHATTENSPIELFIGUR[1]) 16
24. RUSSISCHES VOLKSBLATT[2]) . . . . . nach Seite 16
25. „ „ 17
26. D. BURLJUK — „Kopf“ 18
27. JAPANISCHE ZEICHNUNG 19
28. DEUTSCHE LITHOGRAPHIE (Bes. Krötz in Murnau) 20
29. BILDNIS EINES STEINMETZEN (Magdeburger Dom, 13. Jahrh.) nach Seite 20
30. JOCUNO, Brasilien (Ethnograph. Museum in München) 21
31. PLASTIK VON OSTERINSELN (Ethnograph. Museum in München) . . . 22
32. PLASTIK AUS KAMERUN (Ethnograph. Museum in München) 23
33. PLASTIK AUS MEXIKO (Ethnograph. Museum in München) 24
34. PLASTIK AUS NEUKALEDONIEN (Ethnograph. Museum in München) . . 25
35. Häuptlingskragen aus ALASKA (Ethnograph. Museum in München) 26
36. „ARABER“ — Kinderzeichnung . . . . . nach Seite 26
37. DEUTSCHE ILLUSTRATION aus dem „Eunuch des Terenz“ Konrad Dinkmuth, Ulm 1486 27
38. ELFENBEINSKULPTUR (Nationalmuseum in München) 28
39. ALFRED KUBIN — Federzeichnung 29
40. BAYERISCHES GLASBILD 30
41. EGYPTISCHE SCHATTENSPIELFIGUR 31

[1]) Die hier reproduzierten egyptischen Schattenspielfiguren wurden uns von Herrn Dr. Paul Kahle, Halle, aus seiner Sammlung freundlichst zur Verfügung gestellt. Dr. Kahle hat diese Figuren auf seinen egyptischen Reisen gesammelt zu einer Arbeit, die im „Islam“ erschienen ist.

[2]) Diese Art Blätter wurde hauptsächlich im Anfang bis Mitte des 19. Jahrhunderts in Moskau gemacht (die Tradition geht natürlich sehr weit zurück). Sie wurden durch wandernde Buchhändler bis in die versteckten Dörfer zum Verkauf gebracht. Man sieht sie noch heute in den Bauernhäusern, wenn sie auch stark durch Lithographien, Oeldrucke etc. verdrängt werden.

Seite

42. Eine alte HOLZPLASTIK von Markesasinseln (Ethnograph. Museum in München) 32
43. BAYERISCHES GLASBILD . . . . . nach Seite 32
44. ROBERT DELAUNAY — „Tour Eiffel“ (Aus der Sammlung Koehler, Berlin) . . . . . nach Seite 32
45. EL GRECO — „St. Johannes“ (Aus der Sammlung Koehler, Berlin) vor Seite 33
46. 47. Bemalte MALAYISCHE HOLZFIGUREN (Museum in Bern) 34
48. CÉZANNE — aus den „Jahreszeiten“ (frühere Periode des Meisters; Photo Druet) 35
49. LE FAUCONNIER — „Paysage lacustre“ (Sammlung Poliakoff in Moskau) . 37
50. HENRI MATISSE — „La danse“ (Sammlung Tschukin in Moskau; Photo Druet) . . . . . nach Seite 38
51. KINDERZEICHNUNGEN (für einen Fries von Erwachsenen zusammengestellt) 39
52. CÉZANNE — aus den „Jahreszeiten“ (frühere Periode des Meisters; Photo Druet) 40
53. ENTHAUPTUNG ST. JOHANNI (Niedersächsische Seidenstickerei, 14. Jahrh., Kunstgewerbemuseum in Berlin) 41
54. Fürstin mit ihrem Kind — bemalte MALAYISCHE HOLZPLASTIK (Museum in Bern) 43
55. AUGUST MACKE — Ballettskizze 44
56. BALDUNG-GRIEN — Holzschnitt . . . . . nach Seite 44
57. ALBERT BLOCH — „Impression von Sollnhofen“ 45
58. E. HECKEL — „Zirkus“ (Lithographie) 46
59. RUSSISCHES VOLKSBLATT 47
60. GRIECHISCHE MALEREI 48
61. ROBERT DELAUNAY — „St. Séverin“ 50
62. ROBERT DELAUNAY — „La fenêtre sur la ville“ 52
63. EUGEN KAHLER — „Reiter“ 54
64. EUGEN KAHLER — „Liebesgarten“ 55
65. CÉZANNE — „Stilleben“ (Sammlung Koehler, Berlin) . . . . nach Seite 55
66. GRABSTEIN (Frankfurter Dom) 58
67. EISENPLASTIK aus Benin (Ethnogr. Museum in München) 59
68. W. BURLJUK — „Landschaft“ (1911) . . . . . nach Seite 60
69. PAUL GAUGUIN — Holzrelief . . . . . „ „ 60
70. ANTIKES RELIEF (Glyptothek, München) . . . . . vor Seite 61
71. E. NOLDE — Bühnenskizze 64

Seite

72. JAPANISCHE ZEICHNUNG 68
73. M. PECHSTEIN — „Badende“ (Nach einem farbigen Holzschnitt) 70
74. LE FAUCONNIER — „L'abondance“ (1910) . . . . . . nach Seite 70
75. W. MORGNER — ZEICHNUNG 72
76. O. MÜLLER — Lithographie 73
77. BAYERISCHES VOTIVBILD (Kirche in Murnau) . . . . . . nach Seite 74
78—81. „DAS SITZEN“ — vier Kinderzeichnungen . . . . . . „ „ 74
82. HENRI ROUSSEAU — „Damenporträt“ (Besitzer P. Picasso; Photo Delétang) 76
83. KINDERZEICHNUNGEN (für einen Fries von Erwachsenen zusammengestellt) 77
84. BAYERISCHES GLASBILD . . . . . . nach Seite 78
85. ARNOLD SCHÖNBERG — „Vision“ 80
86. HENRI ROUSSEAU — „Strasse“ 81
87. HENRI MATISSE — „La musique“ (Sammlung Tschukin in Moskau; Photo Druet) . . . . . . nach Seite 82
88. BAYERISCHES VOTIVBILD (Kirche in Murnau) . . . . . . „ „ 82
89. „ „ „ „ „ . . . . . . „ „ 82
90. „ „ „ „ „ . . . . . . „ „ 82
91. „ „ „ „ „ . . . . . . „ „ 82
92. HENRI ROUSSEAU — „Malakoff“ (Bes. Uhde; Photo Delétang) 83
93. ARNOLD SCHÖNBERG — „Selbstporträt“ 85
94. UNBEKANNTER MEISTER Spanisch (?) (Sammlung Koehler, Berlin) nach Seite 86
95. HENRI ROUSSEAU — „Fortifications“ (Bes. Uhde; Photo Delétang) . . . 87
96. EGYPTISCHE SCHATTENSPIELFIGUR 89
97. FRANZ MARC — „Der Stier“ (1911) . . . . . . nach Seite 90
98. JAPANISCHE TUSCHZEICHNUNG 91
99—102. VIER KÖPFE von Dilettanten 92,93
103. HENRI ROUSSEAU — „Selbstporträt“ (Bes. R. Delaunay; Photo Delétang) 94
104. HENRI ROUSSEAU — „Hochzeit“ (Bes. S. Jastrebzoff; Photo Delétang) . 95
105. JAPANISCHE FEDERZEICHNUNG 96
106. ALFRED KUBIN — Federzeichnung . . . . . . nach Seite 96
107. G. MÜNTER — „Stilleben“ (1911) . . . . . . „ „ 98
108. JAPANISCHE FEDERZEICHNUNG 100
109. „TÖRICHTE JUNGFRAU“ (Magdeburger Dom, 13. Jahrh.) . . nach Seite 100

Seite

110. OSKAR KOKOSCHKA — Bildnis von Else Kupfer mit Hund (Bes. Alfred Flechtheim in Düsseldorf) . . . . . . nach Seite 100
111. BAYERISCHES SPIEGELBILD 101
112. VOLKSBILD auf Holz 102
113. Chinesische (?) MASKE (gefunden in West-Afrika; Museum Bern) 103
114. Niederrheinische (?) HOLZPLASTIK (Sammlung Koehler, Berlin) 104
115. HANS ARP — „Büstenentwurf“ 105
116. EGYPTISCHE SCHATTENSPIELFIGUR 106
117. N. GONTSCHAROWA — „Weinlese“ (Bleistiftzeichnung) 107
118. G. MÜNTER — „Mann am Tisch“ 108
119. PAUL KLEE — „Steinhauer“ (Tuschzeichnung) 109
120. ALFRED KUBIN — Federzeichnung 110
121. P. P. GIRIEND — Halbakt (Sammlung Koehler, Berlin) . . . nach Seite 110
122. BAYERISCHES GLASBILD 111
123. EGYPTISCHE SCHATTENSPIELFIGUR 112
124. KANDINSKY — „Komposition Nr. 5“ (1911) . . . . . . nach Seite 112
125. VAN GOGH — „Bildnis des Dr. Gachet“ . . . . . . „ „ 112
126. JAPANISCHER HOLZSCHNITT (Fragment) . . . . . . vor Seite 113
127. BAYERISCHES GLASBILD 113
128. ULYSSES UND CIRCE (aus Hartmann Schedels „Liber cronicarum“, Nürnberg, A. Koburger, 1493) 115
129. Unterricht in der TIERKUNDE (aus dem „Hortus Sanitatis“, Mainz, 1491) 117
130. Die Juden mit der BUNDESLADE an den Mauern Jerichos (aus der Lübecker Bibel, Lübeck, Stephan Arndes, 1494) 119
131. FRANZÖSISCHE LITHOGRAPHIE (19. Jahrh.) 120
132. DIE BABYLONISCHE HURE reitet auf dem siebenköpfigen Tiere, die Engel schneiden Garben ab und sperren den Teufel in den Abgrund (Nürnberger Bibel, Anton Koburger, 1483) 121
133. EGYPTISCHE SCHATTENSPIELFIGUR 122
134. TANZMASKE — Krankheitendämon (Ethnograph. Museum München) nach Seite 122
135. RUSSISCHES VOLKSBLATT 123
136. BAYERISCHES GLASBILD 125
137. RUSSISCHES VOLKSBLATT 126
138. RUSSISCHES VOLKSBLATT 127

		Seite
139.	EGYPTISCHE SCHATTENSPIELFIGUR	128
140.	RUSSISCHES VOLKSBLATT	131
141.	EGYPTISCHE SCHATTENSPIELFIGUR	131

EINZELNE BUCHSTABEN UND VIGNETTEN:

		Seite
„A“	von F. Marc im Verzeichnis.	
„E“	„ „ „	1
Vignette	„ „ „	3
„J“	„ „ „	5
„Ü“	„ „ „	43
„D“	von Hans Arp	69
„Z“	„ „ „	74
„J“	„ „ „	103

MUSIKBEILAGEN:

1. HERZGEWÄCHSE (M. Maeterlink) für Sopran, Celesta, Harmonium und Harfe von Arnold Schönberg (mit Genehmigung der Universal-Edition Wien).
2. Aus dem „GLÜHENDEN“ (Alfred Mombert) von Alban Berg (mit Genehmigung der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, Berlin).
3. IHR TRATET ZU DEM HERDE (Stefan George) von Anton v. Webern.

* *
*

Wir nehmen hier die Gelegenheit wahr, uns bei allen unseren freundlichen Helfern und Mitarbeitern aufs wärmste zu bedanken.

N7443
K25
1914
VAULT